JAHRGANG 1957 · HEFT 3

MASKE UND KOTHURN

VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT

herausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien

VERLAG BÖHLAU

MASKE UND KOTHURN

VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT

Herausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien

Aufgabenkreis und Zweck: Die Vierteljahrsschrift für Theaterwissenschaft „Maske und Kothurn" will in lebendigster Form zur Weiterentwicklung dieser in vielen Ländern aufstrebenden Disziplin beitragen. Sie stellt dauernde Grund- und Wesensfragen des Theaters im Zusammenhang mit neuesten Forschungen und Erfordernissen zur Diskussion. Sie bietet viele neue theaterhistorische Einsichten und gibt Überblick über das in anderen Ländern Erprobte und Erarbeitete. Vor allem dient sie auch dem lebendigen Theater von heute und morgen, indem sie von der zweitausendjährigen Kulturkontinuität des abendländischen Theaters her die Brücken zu den neuen Theaterproblemen der Gegenwart schlägt. Wie schon im ersten Heft, erhalten deshalb nicht nur Theaterforscher das Wort, sondern genau so Regisseure und Dramaturgen, Dramatiker, Komponisten und Theaterleiter, Schauspieler und Bühnenbildner. Es geht hier bei aller Wissenschaftlichkeit nie um bloß Antiquarisches, sondern um ein gemeinsames Anliegen der Kunst und der Wissenschaft. Neben den Leitaufsätzen werden in Sonderabteilungen jeweils „Porträts" großer Theaterleute und Theaterwissenschaftler geboten. In einer Abteilung „Schatztruhe" wird Ungedrucktes oder in verschollenen Ausgaben Gefundenes dargeboten. Berichte über Theatersammlungen, Theatermuseen und Theaterwissenschaftliche Institute gewähren einen Einblick in die Arbeit der Mitstrebenden und in die Quellenbestände. Rezensionen neuer Fachliteratur und bibliographische Zusammenfassungen wechseln in den einzelnen Heften ab.

Eigentümer und Herausgeber: Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (Vorstand Prof. Dr. Heinz Kindermann) / Verantwortlicher Schriftleiter: Univ.-Doz. Dr. Margret Dietrich. Alle: Wien I, Hofburg, Batthianystiege / Erscheinungsweise: jährlich 4 Hefte oder 2 Doppelhefte / Anzeigen und Beilagen werden aufgenommen. Rezensionsexemplare direkt an die Redaktion erbeten. Eine Gewähr für die Berücksichtigung unverlangt eingesandter Bücher, Separata usw. kann nicht übernommen werden. / Verlag Hermann Böhlaus Nachf. Ges. m. b. H., Graz-Kroisbach, Oberer Plattenweg 37; Wien, IX/72, Frankgasse 4 / Druck: Carl Ueberreuter, Wien, IX.

Abonnementpreis pro Jahrgang S 144.—, DM 24.—, Einzelheft S 42.—, DM 7.—.

INHALT HEFT 3

Aufsätze

Seite

Die Theaterwissenschaft im Geistesleben der Gegenwart. Mit Beiträgen aus Dänemark: Torben Krogh (193) — Deutsche Bundesrepublik: Hans Knudsen (195) — Finnland: Ester-Margaret von Frenckell (201) — Frankreich: André Veinstein (204) — Großbritannien: Glynne Wickham (208) — Italien: Mario Apollonio (212) — Jugoslawien: Filip Kalan Kumbatovič (217) — Niederlande: Ben

Fortsetzung auf Umschlagseite 3

DIE THEATERWISSENSCHAFT IM GEISTESLEBEN DER GEGENWART

Dänemark / Bundesrepublik Deutschland / Finnland / Frankreich / Großbritannien / Italien / Jugoslawien / Niederlande / Österreich / Schweden / Schweiz Tschechoslowakei / Türkei / USA.

Um einen Überblick zu gewinnen über den heutigen Stand der Theaterwissenschaft in den einzelnen Ländern und über ihre Rolle im Geistesleben der Gegenwart, haben wir bedeutende Fachleute der verschiedenen Territorien gebeten, insbesondere drei Fragen zu beantworten: Wird im betreffenden Land Theaterwissenschaft an Hochschulen oder Akademien gelehrt? Welche Institutionen befassen sich sonst speziell mit Theaterforschung bzw. welche Museen und Bibliotheken dienen der Theaterforschung? Und welche theaterwissenschaftlichen Publikationen der letzten Zeit haben besondere Bedeutung gewonnen? Wir veröffentlichen im vorliegenden Heft den ersten Teil der sehr aufschlußreichen Antworten. Die restlichen Staaten folgen in Heft 4.

Die Redaktion

DÄNEMARK: Torben Krogh (Universität Kopenhagen)

Im Jahre 1953 wurde an der Kopenhagener Universität ein Lehrstuhl für Geschichte und Ästhetik des Theaters errichtet, und der Verfasser dieser Zeilen wurde zum Professor gewählt. In dem Fach kann eine besondere Prüfung — „Magisterkonferenz" — abgelegt werden und der Prüfling führt den Titel Magister. (Dem Magister entspricht etwa der deutsche und österreichische Doctor phil., während der dänische Dr. phil. dem Dr. habil. entspricht.) Das Studium zur „Magisterkonferenz" dauert mindestens fünf Jahre. Gefordert wird u. a. umfassende Kenntnis der Literaturgeschichte, Kulturgeschichte und Musikgeschichte. Der Kandidat muß einen klaren und sicheren Überblick über die Geschichte des Theaters haben, einschließlich Kenntnisse der primitiven dramatischen Formen, des indischen, chinesischen und japanischen Theaters u. a. m. Gefordert wird eine genauere Kenntnis der europäischen Theatergeschichte, deren verschiedene Perioden in Verbindung mit ihren historischen und kulturellen Voraussetzungen durchgegangen worden sein müssen. Als Spezialgebiet muß ein begrenztes Gebiet angegeben werden, das auf Grund von Quellenstudien rein wissenschaftlich durchgearbeitet worden sein muß.

Das Theaterwissenschaftliche Institut ist in der Königlichen Theaterbibliothek untergebracht. Hier liegt auch ein Teil des ungewöhnlich reichhaltigen und einzigartigen Archivmaterials, das vom Königlichen Theater stammt, dessen Geschichte bis auf das Jahr 1747 zurückreicht; unter anderem sind erhalten

geblieben eine Reihe vollständiger Regieprotokolle, Journale von den Siebziger-jahren des 18. Jahrhunderts bis auf die heutigen Tage, Maschinenmeisterproto-kolle, Dekorations- und Kostümlisten, sowie Dekorationsentwürfe und eine bedeutende Sammlung Inszenierungsexemplare. Auch im Reichsarchiv sind Sammlungen ähnlichen Materials aufbewahrt, wie zum Beispiel Direk-tionsprotokolle, zahlreiche das Theater betreffende Briefe, Inventarprotokolle und die Abrechnungen von 1750 bis zur Gegenwart mit sämtlichen Belegen. Es ist eine unerläßliche Forderung, daß die Studierenden imstande sein müssen, die erhaltenen theaterhistorischen Archivalien nach quellenkritischen Methoden zu behandeln, so wie sie Kenntnisse der allgemeinen Theaterpraxis in einem Umfang haben müssen, wie sie für das Studium notwendig sind.

Bedeutende Sammlungen, die sowohl das dänische wie das ausländische Theaterwesen beleuchten, beherbergen auch die Königliche Bibliothek, die Kupferstichsammlung im Staatlichen Kunstmuseum und im Kunstindustrie-museum. Wertvolle Vasenbilder, Terrakotta-Statuetten, Masken und Gemmen, die auf das antike Theater Bezug haben, gibt es im Thorvaldsen-Museum, in der Glyptothek und in der Antikensammlung des Nationalmuseums.

Ein Theaterhistorisches Museum wurde im Jahre 1922 im alten Hoftheater im Schloß Christiansborg eingerichtet; die Initiative dazu hatte der Theater-historiker Robert Neiiendam, der noch heute Leiter des Museums ist. Das Hof-theater war im Jahre 1766 in einem Stalltrakt des Schlosses eingerichtet worden, und hier gab in der ersten Periode eine französische Truppe Vorstellungen. 1842 wurde das Theater für eine italienische Operngesellschaft umgebaut, und in dieser Gestalt besteht der Raum noch heute. Heute umfaßt das Theater etwa 30.000 Bilder und Gegenstände, aber nicht nur aus den Bühnen der Haupt-stadt, sondern auch aus denen der Provinz. Die Sammlung beschränkt sich bewußt auf nationales Material und gibt einen vortrefflichen Überblick über die Entwicklung des dänischen Theaters vom 18. Jahrhundert bis zur Gegen-wart. An das Museum ist eine Bibliothek und ein Archiv mit einer bedeutenden Briefsammlung angeschlossen.

1911 wurde die „Selskabet for dansk Teaterhistorie" (Gesellschaft für däni-sche Theatergeschichte) gegründet, die seither eine beträchtliche Anzahl Schriften herausgegeben hat, von denen nicht wenige von Robert Neiiendam herrühren. Überhaupt ist die dänische Theaterforschung in den letzten 30 bis 40 Jahren sehr rege gewesen. So hat Robert Neiiendam Th. Overskous klassi-sche dänische Theatergeschichte „Den danske Skuesplads" (Die dänische Bühne) mit dem Werk „Det kgl. Teaters Historie 1874—1922" (Geschichte des König-lichen Theaters 1874—1922) fortgesetzt; seit 1921 sind fünf Bände heraus-gekommen. Außerdem hat er eine Reihe Bücher und Abhandlungen heraus-gegeben, von denen besonders eine Monographie über die große Schauspielerin der romantischen Periode, Johanne Luise Heiberg, hervorzuheben ist (1937, neue, umgearbeitete Auflage 1947). In der Sammlung „Mennesker bag Masker" (Menschen hinter Masken) 1931, führt er u. a. den einwandfreien Beweis für die Beeinflussung des jungen Henrik Ibsen in Kopenhagen. Außer Neiiendam muß

auch der verstorbene, sehr talentierte Theaterkritiker Fr. Schyberg genannt werden, der 1943 eine kommentierte Ausgabe der Tagebuchaufzeichnungen und Briefe des Schauspielers Michael Rosings von dessen Studienreise im Jahre 1788 nach Frankreich, Deutschland und Österreich, herausgab. Ferner Jan Neiiendam, der in seinem 1952 erschienenen Buch „Hofteatret rundt" (Rund um das Hoftheater) an Hand der Sammlungen des Theatermuseums in großen Zügen die Geschichte des dänischen Theaters erzählt.

Es ist nur natürlich, daß auch das dänische Ballett, dessen Mitglieder in den letzten Jahren auf ihren Tourneen in Europa und Amerika Lorbeer geerntet haben, Gegenstand eingehender Untersuchungen geworden ist. Seine Traditionen reichen weit in das 18. Jahrhundert zurück; im 19. Jahrhundert hatte es eine Blütezeit unter dem genialen August Bournonville, von dessen Werken einige auch heute noch auf dem Repertoire stehen. Auf dem Gebiet der Ballettforschung muß besonders der Theaterkritiker Svend Kragh Jacobsen genannt werden, der nicht nur Verfasser einer Anzahl Bücher über das Ballett ist, sondern auch Mitherausgeber des sehr umfassenden Werkes „Den kongelige danske Ballet" (1952).

Eine wertvolle Leistung vor allem auf dem Gebiet des ausländischen Theaters hat der Kunsthistoriker Professor Chr. Elling vollbracht. In dem Buch „Den italienske Nat" (Die italienische Nacht) hat er auf Grund seiner umfassenden Kenntnis des französisch-italienischen Theaters eine Interpretation der Nachtszenen bei Gilot und Watteau gegeben, wie er auch vom selben Gesichtspunkt aus eingehend Mozarts „Don Giovanni" behandelt. In der Abhandlung „Operahus og Casino" (1942) gibt er eine fesselnde und originelle Schilderung des Lebens in den italienischen Opernhäusern des 17. und 18. Jahrhunderts. Der Verfasser dieser Zeilen hat sich mit der Geschichte der Theatermusik beschäftigt, mit Archiv-Untersuchungen, vor allem des Theaters Ludvig Holbergs, und mit dem Studium dänischer wie auch ausländischer Bühnenbildner des 17. und 18. Jahrhunderts. Dazu kommen weitere Abhandlungen über dänische Schulkomödien des 16. und 17. Jahrhunderts und über die Tätigkeit ausländischer Wandertruppen in Dänemark. Schließlich sind mehrere Abhandlungen historischen Studien über die pantomimischen Harlekinaden gewidmet, die auch heute noch im Vergnügungspark „Tivoli" aufgeführt werden. Ein anläßlich seines 60. Geburtstages erschienenes Buch „Musik og Teater" (1955) enthält gesammelte Aufsätze von ihm und eine (ausführliche) Bibliographie.

DEUTSCHE BUNDESREPUBLIK: Hans Knudsen (Freie Universität Berlin)

Die Arbeitsverhältnisse in Deutschland sind für die Theaterforschung heute durch den letzten Krieg sehr erschwert. Es ist viel Quellenmaterial, Akten, Zeitungen, Handschriften, seltene Bücher zerstört und vernichtet. Trotzdem: die Theaterforschung in Deutschland wird intensiv betrieben, vor allem an den Universitäten, in denen etwa die Dissertationen zur Erwerbung des Doktorgrades ernste und ergebnisreiche Forschungen zur Theaterwissenschaft durchführen. Es

gibt allerdings nur zwei Universitäten, die selbständige Professuren für Theaterwissenschaft haben: Berlin und Köln. Hier kann man im Hauptfach zum Dr. phil. promovieren. An den anderen Universitäten ist man für die Theaterwissenschaft auf benachbarte Fächer zur Unterkunft angewiesen.

Wohl die größten und umfangreichsten Materialbestände zur Theatergeschichte befinden sich in Köln am dortigen Institut für Theaterwissenschaft, mit dem ein Theatermuseum verbunden ist, das sich seinerseits auf eine sehr große Privatsammlung stützen kann. Die Kölner Materialien sind auf breitester Basis aufgebaut und umfassen, neben einer großen Fachbibliothek, erhebliche Bildbestände auch zur älteren Theatergeschichte; und natürlich Handschriften u. a. Forschungsmaterial.

Ein weiteres Theatermuseum besteht in München. Es ist vor etwa 50 Jahren hervorgegangen aus der testamentarischen Hinterlassenschaft einer Schauspielerin, deren Name festgehalten wird in der Bezeichnung des Museums als Clara-Ziegler-Stiftung. Natürlich mußte nach und nach das zufällig und persönlich Gesammelte von allem Dilettantismus befreit und in eine wissenschaftliche Fachsammlung erweitert und ergänzt werden. Wie Köln geht auch das Münchener Theatermuseum weit über deutsches und europäisches Theater hinaus. Für München ist diese Zentrale theaterwissenschaftlichen Forschungsmaterials auch deswegen so wichtig, weil die Universität keine Professur oder auch nur ein nennenswertes Institut für Theaterwissenschaft hat. Das Münchener Theatermuseum unterstützt die Forschungsarbeit über München hinaus wesentlich.

Berlin ist in dem Krieg besonders schwer durch Vernichtung großer Bestände getroffen. Gut erhalten ist eine private Theaterhistorische Sammlung. Der Begründer dieser reichen Materialsammlung an seltenen Schriften, vielen Schauspielerbildern und Autographen war ein Fabrikdirektor (der den durch Lessings „Minna von Barnhelm" literarisch gewordenen „Danziger Lachs" herstellte). Lange Jahrzehnte hat er aus privaten Mitteln gekauft und viel geschenkt bekommen. Heute gehört diese Sammlung zum Berliner Theaterwissenschaftlichen Institut, das seinerseits seine große Fachbibliothek durch wertvolle Handschriften ergänzt hat.

Die „Theatersammlung der Hansestadt Hamburg" dient mit ihrem wissenschaftlich geordneten Material in erster Linie der allgemeinen Theaterforschung. Aber es ist verständlich, daß man hier die (berechtigten) lokalen Theaterinteressen pflegt und die Arbeit in den Dienst der Erforschung Hamburger Theatergeschichte stellt. Da es auch in Hamburg keine Professur für Theaterwissenschaft gibt, so ist die Hamburger Theatersammlung eine Abteilung des Literaturwissenschaftlichen Seminars der Universität. Die Bemühungen aller an der Theaterwissenschaft ernsthaft interessierten Forscher und Fachgelehrten zielen aber, nicht nur in Deutschland, dahin, daß die Theaterwissenschaft und Theaterforschung sich von der Literaturwissenschaft frei macht und selbständig innerhalb der Universitätsarbeit wirken kann.

Diese für die Theaterforschung so wichtigen Sammlungen: Berlin, Hamburg, Köln, München (und in Abstand dazu ist noch die süddeutsche Universität

Erlangen zu nennen, die eine mit bescheidenen Mitteln begonnene Theaterwissenschaftliche Sammlung aufbaut) liegen in Universitätsstädten, und dadurch kommen sie der wissenschaftlichen Forschung bestens zustatten. In einer Stadt wie Frankfurt=Main wird an deren Universität die Theaterforschung so gut wie gar nicht betrieben. Aber die Stadt= und Universitätsbibliothek besitzt in dem „Manskopfschen Museum für Musik= und Theatergeschichte" eine erhebliche wissenschaftliche Sammlung zur deutschen und auch ausländischen Musik= und Theatergeschichte. Wie überall an solchen zentralen Stellen werden auch hier neben den Fachbüchern zur Theaterforschung Urkunden, Handschriften, Bilder u. a. gesammelt. Aber diese Frankfurter Bibliothek hat ebenfalls — und mit vollem Recht — eine lokale Note: sie besitzt aus dem Archiv des früheren Frankfurter Stadttheaters Text= und Soufflierbücher und Partituren der Oper. Große und umfangreiche Materialien sind — wegen des durch Gebäudevernichtungen im Kriege entstandenen Platzmangels — hier wie auch in manchen anderen Städten und ihrer Bibliotheken noch in Bunkern untergebracht und noch nicht allgemein zugänglich.

Es ergibt sich von selbst, daß in Städten, die eine lebendige Theaterkultur oder eine beachtenswerte Theatergeschichte haben, die Archive wichtige Theatermaterialien besitzen (wie etwa die kleine norddeutsche Stadt Lüneburg), oder daß die Städtischen öffentlichen Bibliotheken für die Theaterforschung Bücher und Nachlässe sammeln, so z. B. die westfälische Stadt Bochum oder die Landesbibliothek in Coburg; überhaupt ist die Erhaltung von „Nachlässen" so wichtig und wird von Bibliotheken, Archiven, Theatersammlungen einigermaßen und soweit möglich systematisch betrieben.

Eine Sammlungsstelle ganz spezialisierter Art besitzt für die Theaterforschung das Stadtarchiv in Braunschweig: hier hat, vor langen Jahrzehnten, ein Privatmann Theaterzettel gesammelt, und so besitzt Braunschweig eine in Deutschland einmalige, ungemein große Sammlung dieses für die Theaterforschung so überaus wichtigen Quellenmaterials. Sehr groß ist auch die Sammlung von Theaterzetteln im Stadtarchiv zu Augsburg, die auch historisch weit zurückreicht. Alle Theaterforschung zur Geschichte einzelner Bühnen oder lokaler Theaterentwicklungen braucht Theaterzettel, und es gibt geradezu groteske Beispiele dafür, auf was für Zufälligkeiten man dann oft angewiesen ist: für Berliner Theater liegen Theaterzettel in New York, in anderen Fällen hat man sie, weil sie als Löschpapier benutzt wurden, in alten Aktenbänden gefunden.

Auch für die sehr wichtige Theaterforschungsquelle: Zeitungen begegnet man vielen Schwierigkeiten. Manche Bibliothek hat während des Krieges aus der Stadt weggebrachte, große Bestände in Bänden zu Tausenden noch nicht wieder aufstellen können, und es ist ein die Theaterforschung sehr negativ beeinflussender Zustand, daß manche Jahrgänge bestimmter Zeitungen (wie z. B. des „Berliner Tagblatts") in ganz Deutschland nicht mehr vorhanden sind. Eine wesentliche Hilfe in diesen Problemen der Presse ist seit einiger Zeit dadurch in Deutschland geschaffen, daß die Staatsbibliothek in Bremen einen Zentralzettelkatalog eingerichtet hat, der die Bestände auch kleinerer und auch

ausländischer Bibliotheken an Zeitungen verzeichnet: eine beste Unterstützung der Theaterforschung.

Die Probleme der Theaterforschung sind in Deutschland noch sehr, sehr groß und mannigfaltig; ihre Lösung hängt nicht unwesentlich ab von dem Material, das sich in Bibliotheken, Sammlungen, Archiven findet. Es ist ein gutes und zuversichtliches Moment, daß immer noch wieder neue, bisher übersehene Funde an versteckten Stellen gemacht werden und aus privaten Händen und von privaten Sammlern unbekannte Dokumente auftauchen.

Da die wissenschaftlich betriebene Theaterforschung in Deutschland erst ungefähr 50 Jahre besteht, so kann man noch nicht große und zusammenfassende Gesamtdarstellungen erwarten; sondern es ist ein sinnvolles Vorgehen, wenn man sich zunächst an die Erkenntnis von Einzelproblemen heranmacht. Um ein naheliegendes Beispiel zu nehmen: man kann heute noch nicht eine wissenschaftlich fundierte Geschichte des Berliner Theaterlebens schreiben, weil man zunächst noch zahlreiche Einzelprobleme lösen, d. h. Einzelepochen, einzelne Bühnen in ihrer besonderen Struktur untersuchen muß. Die Durchführung solcher Arbeiten ist aussichtsvoll und mit guten Ergebnissen an der Berliner Universität begonnen worden.

Ähnlich liegt das Problem für die Schauspielkunst. Hier müssen noch wesentliche Arbeiten geleistet werden, die den einzelnen Schauspieler in seinem Persönlichkeitswert und in seinen Ausdrucksmitteln untersuchen. Diese Aufgaben sind innerhalb des Rekonstruktionsprogramms der Theaterforschung die allerschwierigsten, weil sich das „Transitorische" des Phänomens: Theater in der Schauspielkunst am allerdeutlichsten offenbart.

Die Problematik der deutschen Theaterforschung läßt sich leicht auch darin ablesen: die meisten Untersuchungen, welcher Thematik auch immer, befassen sich mit der Erörterung der Arbeitsmethode. Wir sind hier noch sehr am Suchen und kommen erst allmählich zur Allgemeingültigkeit. Es wird in Kürze eine Untersuchung über die bisher ganz vernachlässigten Schloßtheater vorliegen, und die methodischen Erörterungen werden von diesem Beispiel aus sehr instruktiv erkennen lassen, wie sehr wir bei jedem neuen Forschungsthema vor neuen und anderen Arbeits- und Suchproblemen stehen. Soviel darf gesagt werden: die Rekonstruktion in der deutschen Theaterforschung erfordert beim Theaterwissenschaftler als Voraussetzung: gute sorgfältige Theaterphilologie und dazu schöpferische Einfühlung in die Welt des Theaters.

Eine äußere, aber wichtige Sorge ist die Frage: Welche Möglichkeiten zur Veröffentlichung der entstandenen Forschungsarbeiten bestehen in Deutschland? Sie sind sehr gering. Es gibt in Deutschland keine Zeitschrift für Theaterwissenschaft (wie Österreich sie in „Maske und Kothurn", uns allen zu Dank, besitzt). Ein gewisser und sehr bemerkenswerter Ersatz ist gegeben in den „Kleinen Schriften" der „Gesellschaft für Theatergeschichte", die öfters, aber noch nicht regelmäßig erscheinen und nicht allzu umfangreiche Aufsätze drucken können. Diese „Gesellschaft für Theatergeschichte", gut 50 Jahre bestehend, veröffentlicht in ihren „Schriften" jährlich eine größere wissen-

schaftliche Bucharbeit. Der (in Deutschland sehr kostspielige) Druck wird ermöglicht durch die Mitgliederbeiträge und eine jährliche Geldhilfe der öffentlichen Hand. Lange Jahre sind die Dissertationen der Universitäten nicht mehr, wie früher, gedruckt worden. Ein sehr bedauerlicher Zustand, denn diese Arbeiten und ihre Ergebnisse — meist nur in kaum zehn Exemplaren niedergelegt — werden nicht allgemein bekannt. Erst seit einiger Zeit ist an deutschen Universitäten wieder der Druckzwang eingeführt worden: gottlob! Dann werden diese Arbeiten auch wieder der öffentlichen wissenschaftlichen Kritik unterworfen werden.

Publikationsmöglichkeiten spezieller theaterwissenschaftlicher Richtung gibt es in Buchreihen, etwa „Theater und Drama", oder „Die Schaubühne". Aber für die Publikationen müssen die Verleger — mit allem Recht — Druckzuschuß bekommen, entweder vom Autor oder aus Mitteln von Förderungsinstitutionen für wissenschaftliche Forschungsarbeit.

Ein fühlbarer Mangel ist es, daß keine Zeitschrift, kein Verlagsunternehmen die Arbeiten zur Theaterforschung aus der Buchproduktion oder aus den Zeitschriften (bis in die lokalen Heimatblätter hin) bibliographisch sammelt und zusammenfaßt. Jeder von uns muß für jede Arbeit von sich aus suchen und suchen. Auch das ist nicht eine Frage der Kräfte, sondern der materiellen Möglichkeiten.

Es wäre ganz falsch, pessimistisch zu sein. Es ist in der schweren Zeit nach dem Kriege viel ergebnisreiche Arbeit in Einzeluntersuchungen geleistet worden; und das bei einem Bibliotheks- und Archivzustand, der noch keineswegs überall den früheren Friedensbestand erreicht hat. Wunsch und Forderung unsererseits ist nicht zuletzt: Vermehrung der Professuren für Theaterwissenschaft an den Universitäten, da das Bedürfnis unter den Studenten, dem Theaternachwuchs also, nach diesem Universitätsfach sehr groß ist. (Daß kleine Universitätsstädte ohne maßgebende oder führende Theatermetropolität dafür nicht in Frage kommen, ist selbstverständlich.) Was die Theaterforschung gar nicht gebrauchen kann, ist der Feuilletonismus, der aus der Fülle des Gemüts oder des Snobismus heraus schreibt und glaubt, wesentlich zu sein, weil er vielleicht sehr gelesen wird. Und was für uns schließlich und endlich in der Theaterforschung wichtig wäre, das ist: durch Geldmittel in die Lage zu kommen, das Gute und Wesentliche gedruckt vorzulegen.

Theaterwissenschaftliche Publikationen

Michael Wolfgang F., Das deutsche Drama und Theater vor der Reformation. DVJ 31 (1957), S. 106 bis 153.

Schwanbeck Gisela, Bibliographie der deutschsprachigen Hochschulschriften zur Theaterwissenschaft von 1885 bis 1952. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 58, Berlin 1957.

Niessen Carl, Handbuch der Theaterwissenschaft, Bd. I, 2. Teil, Volks- und völkerkundliche Prämissen zum Ursprung des asiatischen und antiken Dramas. Emsdetten 1953 (Lechte).

Frenzel Herbert A., Theaterwissenschaft. Universitas Litterarum. Berlin 1955, S. 588 bis 604 (de Gruyter).
Mimus und Logos. Eine Festgabe für Carl Niessen, hgg. Ria Malms und Günther Auch. Emsdetten 1952 (Lechte).
Erfülltes Leben. Festschrift für Artur Kutscher zu seinem 75. Geburtstag, hgg. Herbert Günther. Bremen-Horn 1953 (Walter Dorn).
Kutscher Artur, Die Commedia dell'arte und Deutschland. Emsdetten 1955 (Lechte).
Gerkan Armin von, Hedwig Kenner, Das Theater und der Realismus in der griechischen Kunst, Wien 1954. Göttingische Gelehrte Anzeigen 210 (1956), S. 162 bis 169.
Gerkan Armin von, Zu den Theatern von Segesta und Tyndaris. Festschrift für Andreas Rumpf, Krefeld 1952 (Scherpe).
Grube Ernst, Untersuchungen über den Quellenwert bildkünstlerischer Darstellungen für die Erforschung des mittelalterlichen Theaters. Diss. FU Berlin 1955.
Grube Ernst, Frühmittelalterliche Architekturdarstellung und die „Mansiones" der Mysterienspiele. Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 14 (1956), S. 3 bis 16.
Borcherdt Hans Heinrich, Geschichte des deutschen Theaters. Deutsche Philologie im Aufriß, Bd. III, Berlin 1957, Sp. 417 bis 558 (Erich Schmidt).
Pietschmann Carla, Konrad Ekhof. Diss. FU Berlin 1956.
Eichhorn Herbert, Konrad Ernst Ackermann und die Ackermannische Gesellschaft deutscher Schauspieler. Diss. FU Berlin 1956.
Sichardt Gisela, Geschichte des Weimarer Liebhabertheaters. Diss. Mainz 1956.
Itzenplitz Eberhard, Friedrich Beuther und die Theaterdekoration des Klassizismus. Diss. Göttingen 1953.
Morschel-Wetzke Eva, Der Sprechstil der idealistischen Schauspielkunst. Die Schaubühne 48, Emsdetten 1956 (Lechte).
Stubenrauch Herbert, Wilhelm Hermann, Claus Helmut Drese, 175 Jahre Nationaltheater Mannheim. Hgg. Nationaltheater Mannheim 1954.
Schnitzler Arthur und Otto Brahm, Der Briefwechsel. Hgg. Oskar Seidlin. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 57, Berlin 1953.
Kaiser Hermann, Modernes Theater in Darmstadt 1910 bis 1933. Darmstadt 1955 (Eduard Roether).
Loup Kurt, Das festliche Haus. Köln-Berlin 1955. (Kiepenheuer und Witsch).
Brües Otto, Louise Dumont. Die Schaubühne 47, Emsdetten 1956 (Lechte).
Vielhaber Gerd u. Lieselotte Strehlow, Gründgens — sieben Jahre Düsseldorf. Honnef/Rh. 1954 (Hans Peters).
Zehn Jahre Theater. Das Schloßparktheater Berlin 1945 bis 1955. Berlin 1955 (Rembrandt).
Nestriepke Siegfried, Neues Beginnen. Die Geschichte der Freien Volksbühne Berlin 1946 bis 1955. Berlin 1956 (Arani).
Siegfried Nestriepke. Leben und Leistung. Hgg. Walther G. Oschilewski. Berlin 1955 (Arani).
Bab Julius, Kränze dem Mimen. Dreißig Porträts großer Menschendarsteller im Grundriß einer Geschichte moderner Schauspielkunst. Emsdetten 1954 (Lechte).
Möller Kai, Paul Wegener. Hamburg 1954 (Rowohlt).
Goetz Wolfgang, Werner Krauß. Hamburg 1954 (Hoffmann u. Campe).
Frenzel Herbert A. u. Hans Joachim Moser, Kürschners Biographisches Theater-Handbuch. Berlin 1956 (de Gruyter).
Deutsche Schauspieler der Gegenwart. Hgg. Klaus J. Lemmer. Berlin 1955 (Rembrandt).
Protokolle der Berliner Dramaturgentagungen. Berlin 1953, 1954, 1955, 1956 (Selbstverlag).

Darmstädter Gespräch 1955 „Theater". Hgg. Egon Vietta. Darmstadt 1955 (Neue Darmstädter Verlagsanstalt).
Gründgens Gustaf, Wirklichkeit des Theaters. Frankfurt/Main 1953 (Suhrkamp).
Melchinger Siegfried, Theater der Gegenwart. Frankfurt/Main 1956 (Fischer-Bücherei). — Vgl. auch Melchinger: Modernes Welttheater. Bremen 1956 (Schünemann).
Vietta Egon, Katastrophe oder Wende des deutschen Theaters. Düsseldorf 1955 (Droste).
Dramen der Zeit, hgg. Artur Müller u. Hellmut Schlien, Emsdetten (Lechte).
zur Nedden Otto u. K. H. Ruppel, Reclams Schauspielführer. Stuttgart 1953.
Gregor Joseph, Der Schauspielführer. Bd. 1 bis 5, Stuttgart 1953 bis 1957 (Hiersemann).
Fechter Paul, Das Europäische Drama. Bd. 1: Vom Barock bis zum Naturalismus. Mannheim 1956 (Bibliographisches Institut).
Kerr Alfred, Die Welt im Drama. Hgg. Gerhard F. Hering. Köln-Berlin 1954 (Kiepenheuer u. Witsch). — Polgar, Alfred: Ja und Nein. Darstellungen von Darstellungen. Hgg. Wolfgang Drews. Hamburg 1956 (Rowohlt).
Durieux Tilla, Eine Tür steht offen. Berlin 1954 (Herbig). — de Kowa Victor, Als ich noch Prinz war von Arkadien. Nürnberg 1955 (Glock u. Lutz). — Henckels Paul, Ich war kein Musterknabe. Berlin 1956 (Blanvalet).
Landgrebe Klaus Peter, Die Lebenserinnerungen deutscher Schauspieler. Die Gründe für ihre Entstehung, ihr Inhalt und seine Auswertung für die Theaterwissenschaft. Diss. FU Berlin 1956.
Bernauer Rudolf, Das Theater meines Lebens. Berlin 1955 (Blanvalet).
Naso Eckart von, Ich liebe das Leben. Hamburg 1953 (Wolfgang Krüger).
Berger Ludwig, Wir sind vom gleichen Stoff, aus dem die Träume sind. Tübingen 1955 (Wunderlich).
PEM, Und der Himmel hängt voller Geigen. Glanz und Zauber der Operette. Berlin 1955 (Blanvalet).
Regner Otto Friedrich, Das Ballettbuch. Frankfurt/Main u. Hamburg 1954 (Fischer-Bücherei). — Kaun Axel, Ballett ohne Pose. München 1956 (Nymphenburger Verlagshdlg. — Enkelmann S., Ballett in Deutschland. Berlin 1954 (Rembrandt).
Schuberth Ottmar, Das Bühnenbild. Geschichte, Gestalt, Technik. München 1955 (Callwey).
Hamburgische Staatsoper 1955. Hgg. zur Eröffnung des neuen Hauses von der Leitung der Hamburgischen Staatsoper. Hamburg 1955. — Das neue Theater in Münster. Hgg. Wilhelm Vernekohl. Münster 1956. — Das neue Nationaltheater. Festschrift zur Eröffnung des neuen Mannheimer Nationaltheaters. Hgg. Claus Helmut Drese. Heidelberg 1957 (Lambert Schneider).
Rohr Ursula, Der Theaterjargon. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 56. Berlin 1952.

(Zusammengestellt von H. A. Frenzel)

FINNLAND: Ester-Margaret von Frenckell (Universität Helsinki)

Im Jahre 1953 wurde eine Dozentur der Theatergeschichte an der Universität in Helsinki/Helsingfors, Finnlands Hauptstadt, errichtet, und im Januar 1954 begannen die Vorlesungen. Von den zwei Vorlesungen pro Woche, die ein Dozent zu erledigen hat, wurde die eine von Anfang an in zwei Stunden Seminarübungen jede zweite Woche umgetauscht, was nach den Statuten der Universität genehmigt werden kann und auch üblich ist. Nachdem der Dozent

eine Reise nach USA gemacht hatte, um die Theatre Departments der dortigen Universitäten zu studieren, sind die Seminare allwöchentlich geworden. Jede zweite Woche werden jetzt Szenen aus Schauspielen mit verteilten Rollen gelesen, darauf folgt Kritik und Erörterung der dramatischen Literatur. Die Studenten sind Söhne und Töchter ihres Landes, d. h. unerhört theaterbegeistert und spielfreudig, dagegen still und schweigsam im täglichen Leben. Die Art der Tätigkeit in den praktischen Seminaren hat die Diskussionslust der Studenten auch in den theoretischen Seminarübungen aktiviert, die meistens auf die Entwicklung des Urteils= und Kritikvermögens gegenüber dem Theater als Phänomen ausgehen.

Die theatergeschichtlichen Vorlesungen werden in schwedischer Sprache abgehalten. Die Staatsuniversität ist zweisprachig mit einer schwedischen Minorität der Lehrerzahl, die ungefähr der zehnprozentigen Minorität der Schwedischsprechenden in ganz Finnland entspricht. Die Seminarübungen sind zweisprachig, wobei der Student seine Muttersprache, Finnisch oder Schwedisch, verwendet und der Lehrer beide Sprachen spricht. In den Theaterseminaren ist jetzt oft Sitte geworden, daß die Studenten untereinander so reden, daß jeder seine Muttersprache spricht. Sie verstehen sich sehr gut, obwohl die Idiome sich gar nicht ähneln. Die ausgesprochen westliche Art zu denken bei beiden Sprachgruppen und das gemeinsame Interesse am lebendigen Theater und an der Theatergeschichte tragen dazu bei.

Die Dozentur der Theatergeschichte ist eine Abteilung der Professur der Ästhetik und neuzeitlichen Literatur an der Staatsuniversität. Professor ordinarius ist Rafael Koskimies, u. a. Verfasser von theatergeschichtlichen Arbeiten. Ihm assistieren ein Professor „extra ordinarius" und mehrere Dozenten, die ihm auch einen Teil seiner Seminartätigkeit abnehmen. Der Student, der sich speziell für Theaterliteratur und =Geschichte interessiert, kann also seine Seminarübungen mit den üblichen Vorträgen beim Dozenten der Theatergeschichte machen, worauf er auf seinem Gradus ad Parnassum, d. h. sich zum Kandidaten der Philosophie beim Professor weiterarbeitet, bis er als öffentlich promoviert und lorbeerbekränzt den Titel Philosophiae Magister erobert. Doktorwürde erringt man ebenso nur bei einem Professor. Unser Doktor ist wohl einem Doktor habilitatus in Deutschland gleichzustellen. Man kann also nicht ein Doktorat mit Theatergeschichte als Hauptfach (Laudatur) an der Staatsuniversität in Finnland machen, nur ein Doktorat der Literatur, mit dem Spezialfach: Theater, erringen.

Um keine Mißverständnisse hervorzurufen, möchte ich pointieren, daß jeder Professor oder Dozent der Literatur selbstverständlich auch über Dramatik spricht. Die Lektoren der fremden Sprachen tun dies ebenfalls und verwenden Schauspiele als Lehrbücher. Inwiefern die Lehrer das Geschriebene mit dem lebenden Theater verbinden, hängt dann vom Naturell des Lehrers ab. Ganz vom lebenden Theater abzusehen ist heute bei niemandem mehr üblich. Wie es an der Staatsuniversität getrieben wird, so geschieht es auch an den privaten Hochschulen, vor allem an der finnischen Turun Yliopisto (Universität der

Stadt Turku) und an der schwedischen Åbo Akademi (Akademie der Stadt Åbo, Turku).

Was die Spezialbibliotheken für Theaterforschung anbelangt, gibt es nur zwei, beide in der Hauptstadt. Die ältere ist an das Svenska Teaternni Helsingfors, Finnlands Svenska Nationalscen (Schwedisches Theater in Helsingfors, Finnlands schwedische Nationalbühne), gebunden und ist ein Archiv mit Bibliothek, doch nicht für die Öffentlichkeit bestimmt. Außer für das schwedische Theater selbst wird es sehr viel für Forschungszwecke benutzt. Es enthält etwa 2.500 handgeschriebene Schauspiele nebst Rollen von den letzten hundert Jahren und dieselbe Anzahl gedruckter Theaterstücke von der Mitte des 18. Jahrhunderts an. Die Musikalienbibliothek beträgt ungefähr 1.000 Nummern. Außerdem gibt es Photos, Dokumente über die Theaterverwaltung usw. während der letzten hundert Jahre. In Suomen Kansallisteatteri (Finnlands Nationaltheater), im Studioneubau, wurde kurz vor Weihnachten 1956 eine Zentralbibliothek des Theatergebietes eröffnet. Diese Bibliothek umfaßt etwa 3.000 Bände, Bücher und Handschriften, und sie arbeitet in unmittelbarem Anschluß an die Theaterschule des Nationaltheaters. Sie ist nicht nur für Theaterleute gemeint, sondern wirkt auch als öffentliche Leihbibliothek. Wie diese beiden Bibliotheken arbeiten, konnte man nach zwei Ausstellungen der finnischen und finnland-schwedischen Theatertage in der Osterzeit 1957 beurteilen. Die finnische Ausstellung war in dem schönen Neubau in einer vorbildlich anschaulichen Art ganz auf Statistik und prozentuellen Vergleich zwischen Publikumsfrequenz, Einwohneranzahl und Beliebtheit der Schauspiele eingestellt. Die Ausstellung Finnlandschwedisches Theater zeigte die historische Entwicklung bis zum heutigen Tage: Bauten, Dramatik, Schauspielkunst. Die finnische Zentralbibliothek hat als Oberbibliothekar Fil. mag. Verneri Veistäjä, Direktor der Suomen Teatterijärjestöjen Keskusliitto (Zentralverband der finnischen Theaterorganisationen), während der Dozent der Theatergeschichte als Archivar beim schwedischen Theater arbeitet. Von anderen Theatersammlungen ist zu erwähnen, daß die Unitersitätsbibliothek außer Schauspielen eine große Abteilung Theaterliteratur besitzt, dank der Bemühungen des verstorbenen bekannten Humanisten Yrjö Hirn, Professor Koskimies Vorgänger auf dem Lehrstuhl der Ästhetik und modernen Literatur der Universität. Ebenso hat das Nationalmuseum eine ziemlich große Sammlung Theaterbilder.

Was die Gesellschaften für Theaterforschung betrifft, wirkt das theaterwissenschaftliche Seminar an der Staatsuniversität als die hauptsächlichste Institution. Außer mit den oben erwähnten Arbeiten beschäftigen sich die Studenten mit Finnlands Theaterbibliographie und tragen auf ziemlich differenzierte Art in ein Kartenregister alles ein, was über Theater gedruckt wird. Alle gedruckten Schauspiele, jedes Theaterbuch, jeder Artikel und jede Kritik von verschiedenen Zeitschriften und Tageszeitungen werden notiert. Im Frühjahr 1957 wurde auf Veranlassung des Theaterdozenten ein Klub für Theaterwissenschaft gegründet. Die übrigen Mitbegründer waren Professor Koskimies, Vorsitzender, Dozent Eino Krohn und Magister Veistäjä.

Selbständige finnische theatergeschichtliche oder allgemein-theaterwissenschaftliche Publikationen größeren Umfangs über das finnische Theater gibt es nicht. Die Ursachen sind ökonomische. Wer sich theaterwissenschaftlich in der periodischen Literatur äußern will, muß dieses in einer literarischen oder allgemein-kulturellen Zeitschrift tun, oder auch seine Artikel in den Tageszeitungen aufnehmen lassen. So viel wird gar nicht wissenschaftlich über Theater produziert, daß diese nicht mit Vergnügen und als Abwechslung auch mal theatertheoretische oder theaterästhetische Beiträge annehmen wollen.

Das Theater in finnischer Sprache wurde im Jahre 1872 konstituiert, das schwedische Theater in Finnland 1916 nationalisiert. Damit hängt wohl zusammen, daß die theaterwissenschaftliche Arbeit erst beginnt. Die Theaterkritiker Finnlands sind mit wenigen Ausnahmen nicht über den Standpunkt herausgewachsen, Theater als Literatur auf der Bühne zu betrachten. Eine neue Generation muß erst erzogen werden, die Schauspielkunst als eine selbständige Kunstart zu würdigen und dabei Perspektiven auf die Erscheinung Thaliens durch die Jahrhunderte, ja Jahrtausende, zu erhalten. Dabei muß der Lehrer sich so verhalten, daß er sich nicht dermaßen in Theorien vertieft, daß er von Anfang an die Forschungslust den jungen Leuten verleidet. Immer und immer muß das lebende Theater, wie es war und wie es ist, hervorgehoben werden. Hat jemand Forschertalent und wissenschaftliche Neigung, wächst der Hang zur Spekulation und zum methodischen Theoretisieren von selbst heran.

Wenn Sie einen Laien in Finnland über den Stand der Theaterwissenschaft in seinem Lande fragen, bekommen Sie sicher die Antwort: So etwas gibt es doch gar nicht. Die Fachleute wissen Bescheid. Ohne Schwierigkeiten aus prinzipiellen Gründen ging es aber nicht, die Dozentur zu etablieren, und der erste Inhaber kletterte ziemlich mühsam auf den Lehrstuhl hinauf. Der erste Theaterdozent in Finnland ist auch die Verfasserin dieses Artikels.

FRANKREICH: André Veinstein (Bibliothèque de l'Arsenal, Paris)

Der öffentliche Unterricht

Im Elementar- und im Mittelschulunterricht haben die offiziellen Lehrpläne in Frankreich der dramatischen Literatur seit eh und je einen gewichtigen Platz eingeräumt. Traditionsgemäß wird der theoretische Schulunterricht seit frühesten Zeiten durch Lesungen und Aufführungen ergänzt, d. h. durch praktische Übungen der Schüler unter der Leitung ihres Lehrers.

Die humanistischen Wissenschaften erkannten immer mehr im Laufe ihrer Entwicklung, ganz besonders aber seit dem Ende des vergangenen Jahrhunderts, die menschlich-bildenden Werte des Theaters, die individuellen und kollektiven, die physischen und moralischen, die psychologischen und pädagogischen; und so kam es zu einer engen Kontaktnahme zwischen Wissenschaftlern und Theaterpraktikern.

Bedeutende Professoren unserer Hochschulen, vor allem die Literarhistoriker

(für französische und fremde Literaturen, vergleichende Sprachwissenschaften) räumten der Theaterforschung in ihren Studien einen immer größeren Raum ein, während die Ästhetiker, die Psychologen, die Pädagogen, die Soziologen ebenfalls das Theater oft als Ausgangspunkt oder Objekt ihrer Forschungen wählten. Wenige Namen werden genügen, um diese knappe Skizzierung deutlich zu machen: unter den Literarhistorikern waren es unter anderen Félix Gaiffe, Paul Mazon, Gustave Cohen, Silvain Lévi, Raymond Lebègue und Jacques Schérer, unter den Ästhetikern und Philosophen: Etienne Souriau, Henri Gouhier, Alfred Binet, Raymond Bayer usw. Diese Lehrer ermutigten ihre Studenten, in Diplomarbeiten und Dissertationen Themen aus dem Gebiet der Theaterwissenschaft aufzugreifen. Erst kürzlich ist ein Lehrstuhl für Literaturgeschichte an der „Faculté des Lettres" der Sorbonne in einen Lehrstuhl für „Histoire et Technique du Théâtre" umgewandelt worden; sein Inhaber ist Jacques Schérer. Diese neue Lehrkanzel und die Lehrkanzel für Ästhetik, deren Inhaber M. Etienne Souriau ist, bilden zur Zeit die beiden bedeutendsten Pflegestätten der Theaterforschung im Rahmen der französischen Hochschulen. In Übereinstimmung mit den Auffassungen der französischen Ästhetik in der Gegenwart, bemühen sich Lehre und Forschung der Theaterästhetik, die bisher von den verschiedensten Disziplinen betriebenen Forschungen auf dem Gebiete des Theaters einander gegenüberzustellen und, sie vergleichend, zu einer Synthese zu führen, handle es sich nun um Arbeiten auf dem Gebiete der Philosophie, der Psychologie, der Technik oder der vergleichenden Ästhetik, die sich von ihren Standpunkten aus mit dem Theater befaßten.

Auf dem Gebiet der reinen Forschung hat das „Département des Sciences humaines du Centre National de la Recherche scientifique[1])", ursprünglich auf Anregung seines verstorbenen Direktors, M. Georges Jamati, selbst Dramatiker und Ästhetiker des Theaters, den eben genannten Studien ein weites Feld eingeräumt. Forscherstipendien, Subventionen zu Veröffentlichungen (Bücher und Zeitschriften) werden in den verschiedenen Abteilungen der „Recherche" bewilligt: Literaturwissenschaft einerseits, Soziologie und Ästhetik andererseits. Unter anderem wollen wir festhalten, daß die „Ecole des Hautes Etudes", über Anregung von einigen ihrer Direktoren, besonders der Psychologen, wie I. Meyerson, und der Kunsthistoriker, wie Pierre Francastel, oft verschiedenen Aspekten des Theaters wichtige Arbeiten widmen.

Während der letzten zehn Jahre sind schließlich zahlreiche und bahnbrechende Forschungsarbeiten durch das „Centre d'Etudes de la Radiodiffusion-Télévision française[2])" unter der Direktion von M. Jean Tardieu und seinem Assistenten M. Bernard Blin, dem Generalsekretär, durchgeführt worden. Die wichtigsten Forschungen und Untersuchungen wurden Spezialisten anvertraut, die einzeln oder in Gruppen arbeiteten und dabei Tonband und Sender verwendeten. Diese Forschungen und Untersuchungen beschäftigten sich mit so

[1]) 13, Quai Anatole France, Paris 7e.
[2]) 37, rue de l'Université, Paris 7e.

verschiedenen Gegenständen wie dem Theater in Radio und Television, der Phonetik, dem Raumton, den Fragen der Musikbehandlung, der Sprache, der Hörspieldramaturgie, der Behandlung von Theaterbüchern und theaterhistorischen Themen im Radio, den Problemen der Inszenierung des Fernseh-Theaters, der psychologischen und soziologischen Schichtung der Zuhörer usw. Dieses „Centre" läßt eine Vierteljahrsschrift erscheinen, „Les cahiers d'Etude de Radio-Télévision", in der regelmäßig die Ergebnisse der in Frankreich und in der ganzen Welt unternommenen Forschungen veröffentlicht werden, ebenso wie eine internationale Bibliographie.

Private Arbeitszentren und Gesellschaften

Die historischen Studien haben als hauptsächliche Pflegestätte die „Société d'Histoire du Théâtre[3])", deren Tätigkeit in der ganzen Welt bekannt ist. Beschränken wir uns darauf, zu erinnern, daß diese Gesellschaft im Jahre 1932 gegründet wurde unter der Leitung von Auguste Rondel. Ihm folgten Ferdinand Brunot, Gustave Cohen, Louis Jouvet und schließlich Léon Chancerel. Die „Société" hat sich zum Ziel gesetzt, nicht nur das Wissen über das Theater der vergangenen Jahrhunderte zu bereichern, sondern auch den kommenden Historikern das getreue Abbild des zeitgenössischen theatralischen Lebens zu bieten, des tragischen Theaters sowie des komischen, sei es auf dem Podium der Music-Hall oder in der Manege des Zirkus. Die wichtigste Tätigkeit dieser Gesellschaft besteht in Konferenzen, in der Veröffentlichung einer Zeitschrift[4]) sowie in der Einrichtung einer Informationsstelle und eines Archivs[5]).

Im gleichen Jahr wie die „Société d'Histoire du Théâtre" wurde die „Société française d'Esthétique" geschaffen, die unter ihre Präsidenten Paul Valéry, Victor Basch, Henri Focillon, Maurice Ravel, Mario Roques, Charles Lalo und Etienne Souriau zählte. Sie widmet sich außer ihren monatlichen Zusammenkünften, bei denen Theaterleute, wie Charles Dullin, Louis Jouvet, Jean Vilar und Jean-Louis Barrault, auftraten, der Ausarbeitung eines Wörterbuches und eines Fachwörterbuches der Ästhetik. Dreizehn Arbeitsgemeinschaften von Fachleuten wurden gebildet; eine Gruppe beschäftigt sich mit dem Theater im eigentlichen Sinn, eine zweite mit dem Tanz, eine dritte mit der Literatur, eine vierte endlich mit dem Radio und dem Fernsehen. Diese „Société française d'Esthétique veröffentlicht eine Vierteljahrsschrift: die „Revue d'Estétique".

Fügen wir noch hinzu, daß die „Société d'Histoire du Théâtre" und die „Société d'Esthétique" die Verantwortung für die Publikation einer Sammlung von Spezialarbeiten übernommen haben[6]).

Von den anderen wissenschaftlichen Vereinigungen, deren Tätigkeit nur ge-

---

[3]) 55, rue Saint-Dominique, Paris 7e.

[4]) die eine methodische internationale Bibliographie der dem Theater gewidmeten Studien enthält, herausgegeben in Zusammenarbeit der „Section Internationale des Bibliothèques de Théâtre und des „I.I.T.".

[5]) 98, Bld. Kellermann, Paris XVIe.

[6]) „Société d'Histoire du Théâtre" bei Michel Brient, Herausgeber. „Société française d'Esthétique", bei Flammarion, Herausgeber.

legentlich und nicht ausschließlich dem Theater gewidmet ist, wollen wir nennen: „le Centre d'Etudes philosophiques et téchniques du théâtre", dessen Generalsekretär M. André Villiers ist, die „Entretiens de L'Abbaye de Royaumont", die „Entretiens d'Arras", dessen Comité M. Jacquout zum Sekretär hat. Den zuletzt Genannten ist eine jährliche Publikation im Verlag des „Centre National de la Recherche scientifique" gewidmet. Wir wollen noch die „Lundis Dramatiques de l'Alliance Française" aufzählen, die M. Georges Lerminier ins Leben gerufen hat.

Theatersammlungen

Es ist nicht leicht, in einem kurzen Abriß eine genaue Vorstellung von der Verteilung der französischen Theatersammlungen zu geben. Die Bezeichnung „Theatersammlung" ist nicht immer angebracht, da die Werke und Materialien, die sich auf das Theater beziehen, häufig größeren Sammlungen einverleibt sind. Ein besonderes Beispiel bildet in dieser Beziehung unsere Nationalbibliothek. Neben selbständigen Sammlungen oder Sammlungen, die zwar in anderen untergebracht, aber nicht in diese einverleibt sind, werden wir die hauptsächlichsten Bibliotheken nennen, die die größten Schätze an Sammlungsmaterialien besitzen. Schreiten wir in dieser Hinsicht an eine Aufzählung der hauptsächlichsten Materialfundstellen, indem wir nähere Angaben hinzufügen, die sich auf ihren Status (öffentliche oder private Bibliotheken) und auf ihre geographische Lage beziehen.

I. Selbständige Sammlungen für Spezialgebiete

(Paris) Bibliothèque de l'Opéra (staatlich).
(Paris) Bibliothèque de la Comédie-Française (privat).
(Paris) Bibliothèque de l'Association des Régisseurs (privat).
(Paris) Bibliothèque dramatique de la Radiodiffusion-Télévision Française (staatlich).
(Paris) Bibliothèque de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques (privat).
(Paris) Bibliothèque Léon Chancerel et de la Société d'Histoire du Théâtre (privat).
(Paris) Bibliothèque de l'Association Syndicale de la Critique dramatique (privat).
(Aix en Provence) Bibliothèque Gabriel Boissy (städtisch).

II. Sammlungen für Spezialgebiete in verschiedenen Instituten

(Paris) Collection Auguste Rondel (Bibliothèque de l'Arsenal (staatlich).
(Paris) Collections théâtrales de la Bibliothèque de la Ville de Paris (städtisch).
(Boulogne-sur-Mer) Collection Coquelin (städtisch).
(Nîmes) Bibliothèque Séguier (städtisch).

III. Arbeiten und Dokumente von theatralischem Interesse, die zum großen Teil eingegliedert sind

(Paris) Bibliothèque Nationale (staatlich).
(Paris) Verschiedene Abteilungen der Bibliothèque de l'Arsenal (staatlich).
(Paris) Bibliothèque du Conservatoire National de Musique et de la Déclamation (staatlich).

Diese einfache Aufzählung läßt folgende Punkte klar erkennen:

1. Die französischen Sammlungen der Theaterdokumente sind in Paris zen-

tralisiert und die Zentralisierung fällt zusammen mit der des theatralischen Lebens selbst.

2. Die Privatsammlungen spielen im Verhältnis zu den Staatssammlungen eine wichtige Rolle.

3. Es besteht ein enger Kontakt zwischen einer großen Anzahl von Bibliotheken der 1. Gruppe mit dem praktischen Gegenwartstheater (die Bibliothek der Comédie-Française, der „Opéra", der „Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques", der „Association des Régisseurs", der „Association Syndicale de la Critique dramatique").

4. Neben diesen Sammlungen, die einem praktischen Bedürfnis entsprechen und in exakter Weise bemüht sind, die Archive der Theater zu bewahren und die notwendigen Materialien für die Arbeit der Theatermitglieder zu liefern, ist es schließlich notwendig, deutlicher auf das Vorhandensein von Sammlungen hinzuweisen, die weniger unmittelbaren, praktischen Zwecken dienen und bei denen das Studium die Information überwiegt. Diese Sammlungen im Dienst der Wissenschaftler und Gelehrten (Historiker, Psychologen, Soziologen, Ästhetiker, Linguisten) bestehen aus den Theatersammlungen des „Arsenal" mit ihren 500.000 Bänden, den Theaterbeständen der Nationalbibliothek, von denen sich schwer eine genaue Zahl angeben läßt, den Theatersammlungen der Stadtbibliothek von Paris, die 75.000 Bände umfaßt.

Diese Unterscheidung läßt erkennen, daß unsere Bibliotheken und Theatersammlungen dem immer größer werdenden Bedürfnis der Künstler Rechnung tragen, eine geschichtlich und geographisch möglichst reichhaltige Dokumentation zu bieten; daß sie aber auch ebenso auf die Erfordernisse der beträchtlich anwachsenden Forschungsarbeiten eingestellt sind, die sich dem Theater speziell zuwenden.

Auf dem Gebiet des Buch- und Zeitschriftenwesens darf zunächst hingewiesen werden auf eine Bibliographie der französischen Theaterzeitschriften, die in der ersten Nummer der „Recherches Théâtrales" im Juli 1957 erscheinen wird. In Paris existieren allein sieben Spezialbuchhandlungen für Theaterbücher, daneben Theaterverlage und Spezial-Editionen. Sie alle zusammen sprechen mit ihrer umfangreichen Produktion und ihrer Aktivität lebendig für das Interesse der Gegenwart am Theater, sowohl auf Seiten der Theaterpraktiker als auf Seiten der Wissenschaftler, und nicht zuletzt seitens des bildungshungrigen Laien.

(Übertragen von Elisabeth Keppelmüller)

GROSSBRITANNIEN: Glyne Wickham (University of Bristol)

Wer mit der pikaresken Darstellung der englischen Theatergeschichte vertraut ist und mit dem daraus sich ergebenden Mangel an Ernst, welcher die öffentliche Haltung dem Theater gegenüber heute charakterisiert, wird nicht überrascht sein, zu hören, daß die bloße Vorstellung der Theaterforschung als Studienfach etwas ist, das, in englischen Augen, knapp dem Stigma des Lächer-

lichen, Pathetischen oder Verächtlichen entgeht — je nach dem Temperament des Betrachters. Sie wird als Spiel müßiger Dilettanten mit Privatvermögen betrachtet, oder als halbverrückte Besessenheit mittelloser Narren, oder als verzweifelter Notbehelf verpfuschter Schauspieler, die den Wunsch haben, von der akademischen Lehrkanzel aus dem lebendigen Theater zu sagen, wie es sich zu benehmen hat.

Die allgemeine Öffentlichkeit kann für solche Ansichten kaum getadelt werden, wenn das aktive Theater vom Staat nicht anerkannt wird, es sei denn, als Unfug, lästig genug, um die Ernennung und Bezahlung eines Zensors zu erfordern, der das Publikum davor beschützt; oder um eine gelegentliche Gabe von Almosen zu gebieten, um den Skandal zu verhindern, den eine allzu augenscheinliche Armut erregen könnte. Auch kann man die öffentliche Verwaltung für diese Vernachlässigung oft kaum tadeln, wenn Versuche, die Künste aus den Steuergeldern zu unterstützen, von der volkstümlichen Presse entrüstet als Symptom bürokratischer Verschwendung und Extravaganz bekrittelt werden, ein Symptom, das nach einem Regierungswechsel schreit. Wer daher in Großbritannien am Studium der Theatergeschichte interessiert ist, wer danach strebt, dieses Fach entweder als Privatperson zu betreiben oder bessere Bedingungen zu erreichen, unter denen andere es studieren können, muß darauf gefaßt sein, seine halbe Begeisterung und Energie im Kampfe zu verbrauchen, um diesem Kerker der Vorurteile zu entkommen.

Gegenüber soviel Apathie, Gleichgültigkeit und beinahe Feindseligkeit ist es fast ein Wunder, daß so viel intelligente Arbeit auf dem Gebiete der Theatergeschichte geleistet wird, wie es tatsächlich der Fall ist. Aber, wie es unter solchen Umständen erwartet werden muß, ist sehr wenig davon offiziell anerkannt, finanziert oder systematisch gelenkt. Ein nationales Institut, das sich ausschließlich mit Theaterforschung befaßt, existiert in unserem Lande ebensowenig wie ein Nationaltheater. Die „Society for Theatre Research" ist eine Vereinigung von Amateur-Enthusiasten, die, um eine Verbindung untereinander zu schaffen, 1948 ins Leben trat. Sie hält jetzt regelmäßige Tagungen in London, genießt Gastfreundschaft im Hause der British Drama League, wird im übrigen von freiwilligen Beiträgen unterhalten und gibt einen Vierteljahrsbericht, das „Theatre Notebook", heraus.

Eine andere Körperschaft, die schon länger besteht und ein begrenzteres Interessengebiet hat, ist die Malone Society. Begründet 1906 zur Erinnerung an den großen Shakespeare-Forscher des 18. Jahrhunderts, Edmond Malone, fördert die Gesellschaft die Kenntnis des Elisabethanischen Dramas, indem sie seltene frühe englische Dramen neu druckt und Manuskripte früher dramatischer Werke herausgibt. Der Sitz der Gesellschaft ist in Oxford. Von den ehemaligen Absolventen der dortigen Universität hat sie immer die treibenden Kräfte erhalten: die Mitgliedschaft wird erworben durch Wahl, Eintrittsgebühr und Subskription. Seit ihrem Bestand sind fast 100 Theaterstücke und andere Sammlungen von Dokumenten herausgegeben worden, alle ausgezeichnet durch das höchste wissenschaftliche Niveau.

Weder die Universität in Oxford noch die in Cambridge erkennen jedoch das Theater offiziell als Gegenstand für akademisches Studium an; aber viel Arbeit literarischer Art wird innerhalb der verschiedenen Literatur-Lehrstühle an beiden Universitäten geleistet, besonders in der Herausgabe von Dramen und text-kritischen Arbeiten[1]). Dies trifft auch für die meisten der modernen Universitäten und für die älteren Gründungen in Schottland und Irland zu.

Neben diesen allgemeinen Beispielen gibt es aber gewisse Ausnahmen. Das Englische Department der Birminghamer Universität steht dem Shakespeare-Institut in Stratford-on-Avon zur Seite, das dazu bestimmt ist, die Förderung von Shakespeare-Studien auf Forschungsniveau zu sichern, Lücken systematisch zu füllen und die Bedingungen ihrer Herstellung zu erleichtern. Sein Organ ist der Jahresband: Shakespeare-Survey. In Leeds nimmt das Italienische Department und in London das Spanische Department aktives Interesse an den betreffenden ausländischen Dramen. Diese Arbeit jedoch (welche ihre Parallele in den meisten Englischen Departments findet) ist sporadisch und weitgehend abhängig von der Initiative der Persönlichkeit, die dieses Spezialdepartment zufällig gerade leitet. Nur in Bristol wird „Theater" als ein akademisches Fach mit eigenem Recht anerkannt (Drama-Department). Durch dieses Studium können verschiedene akademische Grade verliehen werden.

Das autonome dortige Drama-Department arbeitet in enger Verbindung mit der Old Vic Theatre Company und der Old Vic Theatre School in Bristol. Die erstere ist dafür verantwortlich, ein Repertoire ausschließlich klassischer oder neuer Stücke zu bieten in dem 1766 erbauten Theatre Royal, das jetzt das älteste erhalten gebliebene Theater des Landes ist. Die Schule hat ihre eigene geräumige Unterkunft in der Stadt und hat die Aufgabe, Praktiker für die Theaterlaufbahn heranzubilden. Das University-Department ist für die Schaffung eines geistigen Klimas verantwortlich, in dem das lebendige Theater gedeihen kann und folglich auch die davon abhängige Schule. Dieses Experiment, in England eine ebenso neue Erfahrung für Schauspieler und Produzenten als für Gelehrte, ist erst zehn Jahre alt; aber schon ist es klar, daß diese bewußte und leicht erkennbare Teilung der Funktion nicht das Miteinanderwirken und Austauschen der gegenseitigen Hilfsmittel ausschließt (besonders das Zusammenarbeiten von Personal und Ausstattung) zum gegenseitigen Nutzen aller drei Beteiligten.

Ein Department dieser Art, wenn ihm auch durch solch einen engen Kontakt mit dem lebendigen Theater ungeheuer geholfen ist, hängt doch mit seinem Herzblut von einer hervorragenden Bibliothek dramatischer Texte, kritischer Literatur und graphischen Bildmaterials ab. Mit Hilfe der Rockefeller-Foundation ist ein guter Anfang gemacht worden, aber es wäre unbegründet, zu behaupten, daß sich die gegenwärtig zusammengetragene Theatersammlung

---

[1]) In Cambridge ist kürzlich ein Lektorat für Poetik und Drama innerhalb der Englischen Fakultät eingerichtet worden unter den Bedingungen einer Verleihung ad personam.

mit der in Harvard oder irgendeiner der Museen der größeren Hauptstädte Europas vergleichen könnte.

In England gibt es einige prächtige Sammlungen von Theatermaterial, aber an weit zerstreut liegenden Plätzen. Die kostbarste ist die über einige Sektionen des Britischen Museums verstreute. So überraschend es auch erscheinen mag, es gibt keinen zusammenhängenden Katalog, der alles umfaßt, was sich in dieser Sammlung aufs Theater bezieht. Andere wichtige Aufbewahrungsorte für Originalmaterialien in London sind das Public Record Office, das Lord Chamberlain's Office im St. James' Palace, das London Museum, Guildhall, die Westminster County Library und, besonders wegen ihrer Vortrefflichkeit hervorgehoben, die Gabrielle Enthoven Collection im Victoria und Albert Museum. Die Library of Dulwich College ist reich an Dokumenten, die sich auf das Elisabethanische Theater beziehen. Sehr wenige Theater in London besitzen Archive von Bedeutung, doch ist es ermutigend, zu beobachten, daß einige von denen, die eine lange Tätigkeit zu verzeichnen haben, kürzlich begonnen haben, Dokumente, die sich auf die Geschichte ihrer Vergangenheit beziehen, zurückzugewinnen. Die Schwierigkeit dabei ist, Platz zu finden, um sie aufzubewahren, oder Zeit, um sie zu ordnen oder zu katalogisieren.

Außerhalb Londons sind die wichtigsten Sammlungen die des Duke of Devonshire in Chatsworth (Zeichnungen von Inigo Jones und John Webb), die Birmingham City Library (Shakespeare-Produktion), die Bodleian Library in Oxford und die Lybraries of Trinity College, Cambridge (frühe Manuskripte). Viele andere Stadt- und Landesbibliotheken besitzen bemerkenswertes Quellenmaterial, das sich auf lokale Provinztheater bezieht und manchmal umfassend ist.

Porträts von Schauspielern und Dramatikern existieren in großer Menge, aber nur wenige Ausnahmen sind regulär in öffentlichen Galerien ausgestellt. Die meisten sind in Privatbesitz und einzeln über zahllose Landsitze verstreut. Die größte spezifische Sammlung solcher Porträts ist im privaten Besitz des Garrick-Clubs in London.

Bei einem solchen Hintergrund mag es merkwürdig erscheinen, daß sich das Erscheinen von Büchern über das Theater seit dem Kriege eines großen Aufschwunges erfreut. Es muß jedoch zugegeben werden, daß diese in der Mehrzahl volkstümlicher Art sind. Möglicherweise liegt der Grund darin, daß der Krieg ein großes Aufleben populären Interesses am klassischen Theater (d. h. an Stücken vergangener Zeiten) mit sich gebracht hat, dem nur der Wunsch gefolgt ist, mehr darüber zu hören. Eine Bibliographie dessen, was veröffentlicht wurde, um diesem Verlangen zu entsprechen, kann hier wegen Raummangels nicht gebracht werden. Aber zwei allgemeine Bemerkungen sind wert, festgehalten zu werden. Erstens: Es besteht bei Journalisten, Novellisten und Lehrern eine erschreckende Tendenz, Falschmünzerei zu treiben, indem Abrisse von Vorkriegs-Standard-Werken auf den Markt gebracht werden, die oft ebenso ungenau abgeschrieben und mit subjektiven Meinungen schwülstig durchsetzt sind, wie es ihnen an Dokumentation und Originalforschung fehlt. Zweitens: Die

wenigen hervorragenden Beiträge zu unserer Kenntnis des britischen Theater-Erbes, die kürzlich herausgegeben wurden, sind meistens die Frucht persönlicher Initiative. Von letzteren würde meine Auswahl einschließen: C. W. Hodges' „The Globe Restored" (1953), Richard Southern's „Changeable Scenery" (1954), Lawrence Irving's „Henry Irving" (1954) und Phyllis Hartnoll's „The Oxford Companion to the Theatre" (1951). Wenn dies diejenigen überrascht, denen der Zutritt zu wohlgeordneten und gut subventionierten Instituten für Theaterforschung vertraut ist, muß ich sie an den ersten Teil meiner Ausführungen verweisen und diesen Artikel mit einem wörtlichen Zitat aus dem Leitartikel der laufenden Ausgabe des Theatre Notebook schließen:

„Von all den Plänen, die in den letzten Jahren die Aufmerksamkeit der Theatergeschichts-Enthusiasten erregt haben, scheint keiner von so weitreichender Wichtigkeit als der Vorschlag, ein britisches Theatermuseum zu gründen."

Zur Zeit, da dieser Artikel im Druck erscheint, wird bereits eine Tagung interessierter Kreise stattgefunden haben, um zu versuchen, eine Vereinigung zu gründen zum ausgesprochenen Zweck, solch ein Museum zu verwirklichen. Es wäre ein verwundernswerter Witz, wenn unter den gegebenen Umständen England plötzlich seinen vergangenen Rekord an Gleichgültigkeit und Feindseligkeit gegenüber dem Theater so vollständig vergessen sollte, daß es sich als eines der ersten Länder der Welt im Besitz eines Museums theatergeschichtlicher Urkunden befinden würde. Sicherlich wäre niemand mehr überrascht als die Engländer.

(Übertragen von H. Bramberger)

ITALIEN: Mario Apollonio (Universitá Cattolica, Milano)

Ich glaube, daß eine adäquate Information über den Zustand des Studiums der Theatergeschichte in Italien zwischen a) dem Studium, das sich den dramatischen Texten zuwendet, b) dem Studium der Schauspieler und des komplexen Begriffes der Interpretation und c) dem Studium des Publikums unterscheidet. Es ist nicht ungünstig, wenn die dramatischen Texte durch eine vorwiegend literarische Kritik verarbeitet werden. Diese Kritiken sind, was die Anzahl anlangt, noch immer die häufigsten und, was den Gehalt betrifft, die reichhaltigsten. Hingegen werden den chronistischen Erscheinungen diejenigen Studien vorbehalten bleiben, die in bezug auf den Schauspieler am meisten aussagen, die natürlich um so oberflächlicher sind, je mehr sie eine Augenblickscharakteristik von Künstlern darstellen, die in den Tageszeitungen und in den Theaterzeitschriften aufscheinen (auch wenn man leicht feststellen kann, daß der Theaterschauspieler durch seine Verpflichtung gegenüber seinem Fache und durch die notwendige Selbstverleugnung zugunsten der Dichtung weniger populär ist als der Schauspieler, der im Film und im Fernsehen auftritt).

Was die Studien über das Verhalten des Publikums anlangt, einschließlich der historischen Wahrnehmung organisatorischer Tatsachen, die in der Leitung

öffentlicher Institutionen beabsichtigt sind, so distanzieren sich diese Studien vom eigentlichen Gebiet der Theatergeschichte und berühren jenes der Soziologie und der Kollektivpsychologie.

Es ist nicht unbedingt nötig, daß theatergeschichtliche Studien sich streng an diese Dreiteilung halten, es genügt, wenn jede Spezialstudie sich danach ausrichtet, wie dies in Deutschland fast immer seit Lessings „Hamburgischer Dramaturgie" geschieht, um der systematischen Forschung willen, die oft sehr divergierende Quellen und Problemstellungen verarbeiten muß; wie es in Frankreich durch ein reiches und einfühlsames Verständnis durch Jahrhunderte der Theaterkritik geschieht, bis herauf zu Robert Kemp.

Das mit großem hermeneutischen Scharfsinn betriebene Textstudium bietet wertvolle dokumentarische Hinweise, die dem Theaterhistoriker immer wertvoll sein werden. Auch wenn es heute nicht oft vorkommt, daß das Quellenmaterial mit solcher Aufmerksamkeit durchgearbeitet wird, wie es der Begründer der modernen italienischen Literaturkritik Francesco de Sanctis tat, als er gewisse Alfieri-Interpretationen seines Jahrhunderts studierte und alle sich darauf beziehenden Tatsachen berücksichtigte, nämlich: Schauspieler und dramatische Tradition, ideologische Polemik und den gegenseitigen Einfluß verschiedener dramatischer Schulen, d. h. der italienischen und französischen Schule. Die dramatische Chronik der letzten zwei Jahrhunderte hat in der Kritik ausgezeichnete Resultate erreicht. Man kann sich die Geschichte der Theaterstudien in Italien nicht vergegenwärtigen, wenn man neben den Werken des Symbolismus, des Naturalismus und der Decadence und neben der Tradition der großen italienischen Schauspieler (Salvini, Novelli, Zacconi, Duse) nicht auch die Namen und die arbeitsreiche Tätigkeit von Kritikern, wie Jarro und Oliva, Simoni und d'Amico, in Betracht zieht. Erst in neuerer Zeit, beim integralen Studium des italienischen Theaters des 19. Jahrhunderts hat man begriffen, daß man die Theatergeschichte jener Zeit nur versteht, wenn man das Wirken großer Schauspieler einbezieht. Man fing erst dann an, wirkliche Theatergeschichte zu schreiben, als man die Versuchung überwand, sich auf die abenteuerliche Biographie der Duse oder auf die technische Meisterschaft Salvinis zu beschränken. Als erste Aufgabe fiel also den Kritikern zu, die Behauptungen einer einseitigen und nicht kompetenten Forschung zu widerlegen.

Dies geschah nach dem ersten Weltkrieg, während sich der kulturelle Idealismus der Florentiner und die futuristischen Abenteuer ihrem Ende zuneigten, wenngleich der Futurismus geeignet war, neue Themen zu gestalten (sein Einfluß auf die Problematik des Theaters war um so stärker, je mehr er das Milieu und die Stände unterschied, denen er sich zuwandte und die er beeinflußte, die er erobern wollte: Marinetti war als Theoretiker zu wenig auf die biegsame, aber folgerichtige Intelligenz der Italiener eingestellt: aber er hat Probleme hervorgerufen, die andere lösen mußten): Die Kritiker wandten sich der Forschung eines Theaters zu, das sich durch das lebendige, passive und aktive Gewissen einer Gesellschaft spiegelte, deren Mängel sie anklagten: z. B. Gobetti und Gramsci.

Während der Vorherrschaft des Idealismus war die offizielle Kultur Italiens nicht auf ihre Aufgaben eingestellt, die verschiedenen Erfordernisse der Forschung zu organisieren und die Teilresultate zu einem enzyklopädischen Gesamtbau zusammenzufügen. Die Bemühungen B. Croces waren auch in dieser Hinsicht bezeichnend: In der positivistischen Phase seiner Forschertätigkeit lieferte er reiche Beiträge an Quellenmaterial, unter anderem die beispielhaften Untersuchungen über die Theater Neapels und die Entdeckung eines reichhaltigen Dokumentenschatzes der Commedia dell'arte. (Es genügt festzustellen, daß ihm das Verdienst gebührt, die Sammlung des Casamarciano und die Aufzeichnungen des Adriani aufgefunden zu haben.) Als Croce sein kohärentes kritisches System ausgearbeitet hatte, verbannte er aus seinem Gesichtskreis das wirkliche, d. h. das gespielte Theater, welches er nicht als Form an sich betrachtete, sondern als ein zufälliges soziologisches Ergebnis verschiedener Interessen, das nicht zuletzt aus diesem Grunde aus dem Kreis der offiziell begünstigten Studien ausschied. Unter dem Titel „Profilo d'una cultura teatrale in Italia" erschien im August 1956 in der Zeitschrift „Drammaturgia" ein Artikel von Federico Doglio, einem der vielversprechenden Gelehrten der neueren Schule, der, in Ausarbeitung einer Radiosendung, Arbeit von fast einem Jahrhundert Theaterkritik sowie deren Wichtigkeit und Ablauf darstellte: die Universität war der Ort, wo die Theaterkritiker und Theaterhistoriker arbeiteten und ihre Werke schufen. Allen voran Allesandro d'Ancona. Er nannte auch Namen, wie Monaci, Torraca, Scherillo, Graf, wichtiger Neuentdecker der italienischen Theatergeschichte, sowie viele andere Universitätslehrer, die vergleichende und historische Studien über die theatralischen Sonderformen betrieben: so vor allem Trezza, Mazzoni, Chiarini, Galletti, Neri, Bertana und Solerti.

Auch während der Vorherrschaft des „Crocianesimo", und ohne die Essays Croces über dramatische Dichter vergessen zu wollen, erweitert sich die Kenntnis einiger Originalformen des italienischen Theaters sehr. Da gibt es die Studien von Sanesi über die Komödie (seit der Romantik schließt der Begriff Komödie jede Art des Prosatheaters ein), sowie die von de Bartholomäis über das mimische Theater und über das religiöse Theater des italienischen Mittelalters. Diese Studien zeigen wachsende Ansprüche auf einem Gebiet an, das bisher von der idealistischen Methode vernachlässigt wurde. Im übrigen arbeiteten im Bereich der Universität Wissenschaftler, denen es gelang, ohne jede Strenge einer vorgefaßten Meinung die Studenten immer wieder aufs neue zu begeistern, auf der Suche nach einer theoretischen Lösung, die die Opposition der intuitionistischen Kritik widerlegt hätte. Doglio erwähnt Ettore Romagnoli, den unermüdlichen Übersetzer griechischer Klassiker, der auch als Kritiker, Autor und theatralischer Organisator tätig war, er erwähnt die Studien von Anti und Valgimigli über das antike Theater. Man könnte beliebig noch Namen, wie Cantarella, Peretti, Del Grande, Untersteiner, Cadautella, Falco, Mancini, Paratore, Ronconi und Terzaghi, und alle Gelehrten, die sich mit fremden Literaturen beschäftigten, von Praz bis Baldini, von Paoli und Vian bis

Lo Gatto hinzufügen (gerade die Gelehrten klassischer Richtung sind eher bestrebt, das idealistische Schema zu verlassen, um sich der Tatsache des mitgeteilten Wortes zuzuwenden).

Mehrere Hinweise deuten auf eine Veränderung, sowohl in den administrativen Verfügungen, als auch in der schulmäßigen Organisation unseres kulturellen Lebens. Wir möchten vor allem auf drei Tatsachen hinweisen, die noch nicht weit zurückliegen: zunächst auf die Gründung jener „Accademia Nazionale d'Arte Drammatica" durch Silvio d'Amico, dessen Polemik und Propaganda sich zugunsten einer tiefgreifenden und totalen Neuerung theatralischer Theorie und Praxis ausrichteten. Unter den Gelehrten war er einer der ersten, wenn nicht der erste, der die dramaturgischen Bestrebungen nach dem neuen Kulturbild gestaltete. Als Kritiker übte er einen unwiderlegbaren Einfluß auf das gegenwärtige Theater aus und führte als erster die kühnen Experimente der neuen Regie in Italien ein, die er mit der Decadensa del grande attore und Studien über die Geschichte der Regie dokumentierte und dabei andere Wege ging, als sie bisher im unruhigen und wenig konstruktiven Theaterleben gängig waren; als Organisator war die Gründung der „Accademia Nazionale d'Arte Drammatica" eine seiner vielen Unternehmungen, sicherlich jedoch die würdigste und von bleibendem Wert; von seiner Enciclopedia dello Spettacolo werden wir noch sprechen.

Die zweite Tatsache, uns zeitlich noch sehr naheliegend, bezieht sich auf die Gründung der ersten italienischen Lehrkanzel für Theatergeschichte an der Università Cattolica in Mailand (1955).

Die „Accademia Nazionale d'Arte Drammatica", die nun seinen Namen trägt und von Raul Radice geleitet wird, kommt der notwendigen Forderung entgegen, die Praxis der darstellerischen Kunst, über die handwerklichen Grenzen hinaus, innerhalb derer sie Jahrhunderte ausgeübt wurde, zu organisieren. Die „Accademia Nazionale d'Arte Drammatica" ist die einzige Theaterschule Italiens, die den Ergebnissen der theoretischen Arbeit ihre ständige Anwendung sichert, die einzige, die dieser Arbeit das nötige Prestige gibt, in einem Land, das wie Italien eine alte Theaterkultur besitzt. Die dritte Tatsache in diesem Zusammenhange bieten noch die Arbeitsgemeinschaften über das Lehrtheater und über die Beziehungen zwischen Theater und Schule, wie sie in Florenz durch das „Centro didattico nazionale di studi e documentazione" durchgeführt wurden, die eine Problematik reaktivierten, die vorher der traditionelle Humanismus und der moderne Idealismus übersehen hatten.

Mit der Zeit erfahren wir immer mehr über die organisatorischen Erfordernisse dieser Art von Studien. Ohne Zweifel würde, gemäß der Struktur unserer kulturellen Arbeit, das Bewußtsein dieser Erfordernisse ohne die Tätigkeit einiger Männer nie wachgerufen worden sein; dabei muß auf folgendes sehr geachtet werden: diese neuen Institute dürfen, wenn sie die theatralischen Phänomene studieren, nie vergessen, das kritisch geschichtliche Verstehen des Ganzen über die Einzelforschung zu setzen, die Synthese über die Analyse. Aber die meisten dieser neuen Institute arbeiten ohnehin in einem kulturellen

Klima, in dem man sich der ewigen humanistischen Werte bewußt ist und den Versuchungen der Philologisierung widerstehen kann.

In den letzten Jahren wurde das „Centro Nazionale di ricerche teatrali" (Nationales Zentrum theatralischer Forschung) mit Goffredo Bellonchi als Präsidenten ins Leben gerufen. Seine Aufgabe ist die des Forschens und Sammelns, der Initiative und des Koordinierens, der wissenschaftlichen Vertiefung der Arbeitsmethoden und der verständnisvollen Aufnahme des Neuen. In diese letzten Jahre fällt auch die Reorganisation der Sammlung Burckardo in Rom und des Museo Teatrale della Scala in Mailand. Es ist eine wohlbekannte Tatsache, daß Italien, obwohl über reichstes Dokumentarmaterial aus seiner Jahrtausende alten Theatergeschichte verfügend, außer an beiden genannten kein Theatermuseum besitzt, das geeignet wäre, den modernen Studien zu entsprechen. Und selbst wenn jede Stadt ihre Theatersammlung oder im Museum ihre Theaterabteilung hätte, wäre auf diesem Gebiet noch sehr viel zu leisten, nämlich: die Widerstände des Partikularismus zu brechen und das heute oft verstreute Material einheitlich zusammenzubringen. Als einzige Ausnahme wäre Venedig zu nennen, wo wir unter anderem das Museo Correr und die Casa di Goldoni finden. Was andere größere oder kleinere Städte anlangt, die theatralische Blütezeiten durchmachten, steht die Arbeit erst an ihren Anfängen.

Natürlich muß in allen diesen Studien auf verschiedenen Ebenen auf ein gemeinsames Ziel hingearbeitet werden: Geschichte und Dokumentation, Kritik und Philologie, Sammlung und Auswahl müssen daran mitwirken. An dieser Stelle soll die „Enciclopedia dello Spettacolo" erwähnt werden. Sie wurde anfänglich von Silvio d'Amico konzipiert und geleitet und im Jahre 1954 unter dem Schutz der Stiftung Giorgio Cini in Venedig publiziert. Von den zwölf vorgesehenen sind erst drei Bände erschienen. Die Reichhaltigkeit des Inhalts, die Vielfalt der Anregungen, die Bestrebungen der Illustration, die mit strengem Intellektualismus und Historizismus abwechseln, machen es zu einem unentbehrlichen Forschungsbehelf. Wenn sie den Direktiven ihres Gründers treu bleibt, wird sie über den Sammelcharakter hinaus auch jene Forschungen vertreten, die heute, sei es mangels genügenden Quellenmaterials oder mangels einer konvalidierten Methode nicht betrieben werden. Begnügen wir uns in bezug auf die Sammlungen verschiedene Verleger zu nennen: Laterza, Sansoni, Guanda, Capelli und Einaudi. Wenn wir alle Verlagshäuser anführen wollten, die Stücktexte, historische und kritische Studien oder nur Essays veröffentlichen, müßten wir jedes Verlagshaus nennen.

Die „Rivista di studi teatrali", in Mailand vom Ente Universitario del teatro 1952 herausgegeben, will auf wissenschaftlicher Basis die vor dem Krieg erschienene Zeitschrift d'Amicos: „Rivista italiana del dramma" fortsetzen, wurde aber nicht weitergeführt. Über die Zeitschrift „Drammaturgia", die seit 1954 jedes 3. Monat, seit Juli 1956 monatlich erscheint, mögen, da sie vom Schreiber dieser Zeilen herausgegeben wird, andere ein Urteil abgeben. Auch die Zeitschrift „Arena", die durch das „Centro del teatro e dello spattacolo popolare" herausgegeben wird, behandelt Theaterprobleme in reicher Vielfalt

(ab 1953). Wertvolle kritische Hinweise wird der Leser auch in periodischen Theaterzeitschriften, die dem gegenwärtigen Theater gewidmet sind, finden, darunter: Il dramma" von Lucio Ridenti, „Sipario" vom Verlag Bompiani, „Scenario" vom Verlag Garzanti und „Teatro" von Egidio Ariosto.

Erwähnt seien hier noch:

a) Zeitschriften, die auch über den Rahmen des Theaters hinausgehen, wie: „Ridotto", „Palcoscenico", „Filodrammatici", „I quaderni del teatro cristiano", „Barcaccia", „Retroscena" und „L'Arlecchino".

b) „Lo spettacolo in Italia", ein statistisches Jahrbuch von der Società Italiana Autori Editori herausgegeben, und

c) die Theaterberichte aller wichtigen Blätter, einschließlich des italienischen Rundfunks und Fernsehens, oft von berühmten Gelehrten verfaßt.

(Übertragen von K. Schrögendorfer)

JUGOSLAWIEN: Filip Kalan Kumbatović (Akademie für Theaterkunst, Ljubljana)

1. Theaterwissenschaft in Jugoslawien

Man muß den Bericht über den heutigen Stand mit der einleitenden Mitteilung beginnen, daß die Forschung auf diesem Sondergebiet der nationalen Kulturgeschichte noch in vollen Anfängen steht. Der Aufbauoptimismus des neuen Staates hat nach 1945 eine umfangreiche Erneuerung der kulturellen Tätigkeit gefördert, zahlreiche neue Theater gegründet, einige Theatermuseen und drei Akademien für darstellende Kunst ins Leben gerufen und Jugoslawien sozusagen über Nacht in ein Theaterland verwandelt. Es ist erklärlich, daß die eigentliche Forschungsarbeit bei dieser organisatorischen und pädagogischen Belastung in status nascendi verblieben ist und daß erst die internationalen Beziehungen verschiedener Art, die sich seit einigen Jahren zwischen jugoslawischen und ausländischen Fachleuten immer rascher entwickeln, ein lebhafteres Interesse für die Förderung dieser jungen Wissenschaft verursachten.

So gibt es zur Zeit in Jugoslawien noch keine Gesellschaften für Theaterforschung und keine selbständigen Institute für Theaterwissenschaft an den Universitäten und Akademien, doch wird der Doktortitel an einigen philosophischen Fakultäten auch für Arbeiten aus dem Bereich der Theatergeschichte verliehen. Um einige Beispiele aus letzten Jahren anzuführen, seien drei Themen mit komparativer Thematik erwähnt: Ivana Batušič, Französische Schauspieler auf der Zagreber Bühne 1891 bis 1940 (Zagreb 1952); Marija Makuc, Aufführungen deutscher Klassiker auf der Zagreber Bühne 1860 bis 1870 (Zagreb 1956); Dušan Ludvik, Deutsches Theater in Ljubljana bis 1790 (Ljubljana 1955).

Jugoslawische und europäische Theatergeschichte wird als theoretisches Hauptfach in allen drei Akademien für darstellende Kunst in Belgrad, Zagreb und Ljubljana gelehrt, doch wird eigentliche Theaterforschung nur an der slowenischen Akademie in Ljubljana gefördert, da an dieser Hochschule seit der Gründung (1945) eine Abteilung für Dramaturgie besteht, die mit den Be-

ständen der Akademiebibliothek, dem Bildarchiv und dem Laboratorium für photographische Arbeiten eine hinreichende Grundlage für wissenschaftliche Untersuchungen bildet. An der slowenischen Akademie wird von den Absolventen der Abteilungen für Regie und Dramaturgie eine Diplomarbeit gefordert, die den Gegenstand der Untersuchung in dramaturgischer, literaturkritischer und theatergeschichtlicher Hinsicht erörtert und die These mit ausführlichen bibliographischen und ikonographischen Belegen dokumentiert. Der Doktortitel wird für diese Arbeiten nicht verliehen, da zur Zeit noch keine einheitliche Gesetzgebung für den Lehrplan der Akademien besteht.

2. Theatermuseen in Jugoslawien

Das Jahr 1945 hat auch diese Institutionen teils erneuert, teils gegründet. Es sind in dieser Hinsicht vier Sammlungen zu erwähnen: das Theatermuseum in Belgrad (Muzej pozorišne umetnosti, Direktor: Milena Nikolić), das Archiv und Museum des Kroatischen Nationaltheaters in Zagreb (Arhiv i muzej Hrvatskog narodnog kazališta, Direktor: Dr. Slavko Batušić), das Slowenische Theatermuseum in Ljubljana (Slovenski gledališki muzej, Direktor: Janko Traven), die Bibliothek und das Archiv der Akademie für darstellende Kunst in Ljubljana (Knjižnica in arhiv Akademije za igralsko umetnost, Kustos: Prof. Ing. Filip Kalan Kumbatovič). Außer diesen zentralen Institutionen für Serbien, Kroatien und Slowenien sind verschiedenen Theatern Archive und Museen angegliedert, die jedoch größtenteils lokalen Charakter bezeugen und nicht nach einheitlichen Prinzipien geordnet sind. So ist auch unter Privatsammlungen nur eine in Zagreb unter staatlichem Schutz, eine Sammlung Schauspieler- und Sängerporträts, die Studiensammlung Ivana Fischers (Študijska kazališna zbirka Ivane Fischer).

Die Bestände der zentralen Theatermuseen in Serbien, Kroatien und Slowenien umfassen alle Arten von historischen Materialien, die im Jahre 1945 teils von den Nationaltheatern dieser drei Republiken, teils von Privatsammlungen übernommen wurden. Interessante Archivalien theatergeschichtlicher Art sind in verschiedenen Bibliotheken, Archiven und Museen vorhanden, doch größtenteils noch gar nicht wissenschaftlich untersucht, so zum Beispiel in der Akademie der Wissenschaften und im Museum der Stadt Belgrad, in der Universitätsbibliothek, im Staatsarchiv und im Museum der Stadt Zagreb, im Zentralen Staatsarchiv Slowenien, im Nationalmuseum, in der Erzbischöflichen Bibliothek und im Archiv der Stadt Ljubljana.

Unter den vier erwähnten Sammlungen sind nur zwei systematisch geordnet: das Archiv des Nationaltheaters in Zagreb und die Akademiebibliothek in Ljubljana. Von großer theatergeschichtlicher Bedeutung sind die Zagreber Bestände, unter anderm sind hier 24.000 registrierte Verwaltungsschriften 1860 bis 1945, 5.000 Szenen- und Kostümentwürfe, ein Bildarchiv von rund 4.000 Einheiten, ein Handschriftenarchiv von über 1.600 Heften und ein Zeitungskritikenarchiv, das eine fast vollständige Sammlung aller Berichte über das kroatische Theater von 1814 bis zum heutigen Tag umfaßt. Das Belgrader Mu-

seum und das Slowenische Theatermuseum sind zur Zeit noch nicht übersichtlich geordnet, doch ist die Struktur ähnlich: es besteht in beiden Museen ein Handschriftenarchiv mit allgemeiner Korrespondenz, Schauspielerverträgen, Rollenheften, Regiebüchern und Originalentwürfen, ein Programmzettel- und Theaterplakatarchiv und ein ziemlich umfangreiches Bildarchiv, sowie eine Sammlung von verschiedenen Memorialien aus dem Nachlasse bedeutender Schauspieler und Opernsänger. Diese Bestände bieten wenigstens über das neunzehnte Jahrhundert eine genügende Dokumentation der Aufführungstätigkeit in Jugoslawien, sowie auch zahlreiche Einblicke in die europäische Theatergeschichte.

3. Veröffentlichungen der letzten Zeit

Man muß wohl bekennen, daß die publikatorische Tätigkeit größtenteils nur informativer Natur ist und daß Arbeiten aus dem Bereich dokumentierter Theaterforschung nur ausnahmsweise veröffentlicht werden.

Zwei Hindernisse muß der Theaterforscher in Jugoslawien fast bei jedem öffentlichen Auftritt bezwingen, Hindernisse, die wohl in jedem Lande zum Ausdruck kommen, wo Theaterwissenschaft als Sonderdisziplin der Kulturforschung noch nicht voll anerkannt ist. Einerseits wird von Experten in der Staatsverwaltung Theaterforschung noch immer nur als kulturelle Propaganda betrachtet, anderseits ist in Universitätskreisen noch immer die Ansicht vorhanden, daß diese Disziplin nur einen unwesentlichen Zweig der Literaturforschung darstellt. Trotz dieser Hindernisse, die bisher der erfolgreichen Entwicklung der Theaterforschung im Wege standen, dringt allmählich die Überzeugung durch, daß Theaterforschung spezifische Untersuchungs- und Rekonstruktionsmethoden verlangt, die sowohl in bibliographischer und ikonographischer Hinsicht, wie auch in historischer Deutung sich von bisher bekannten Universitätsdisziplinen unterscheiden.

Von dieser Problemstellung aus muß man auch einige Publikationen betrachten, welche in letzter Zeit in fremdsprachlichen Ausgaben erschienen sind. So kann man unter diesen Publikationen höchstens zwei erwähnen, die zwar wissenschaftlich nicht genügend dokumentiert sind, doch als solide Kulturpropaganda gelten können. In der ersten ist eine Übersicht über die Entwicklung des Theaters in verschiedenen jugoslawischen Ländern von Slavko Batušić erschienen und in drei Fremdsprachen vom Theatermuseum in Belgrad herausgegeben: Das Theater in Jugoslawien (Pozorište u Jugoslaviji, französisch, englisch, russisch, 1955). Die zweite ist ein Sammelband in der Redaktion von Marjan Matković, vom jugoslawischen Zentrum des ITI herausgegeben: Le Théâtre d'aujourd'hui — The Yugoslav Theatre of Today (1955).

4. Sonderwerke der Theaterforschung

Trotz der erwähnten Hindernisse kommen in letzter Zeit bei verschiedenen Institutionen Arbeiten zur Veröffentlichung, die theaterwissenschaftlich von Bedeutung sind.

In Slowenien, wo die National- und Provinztheater gut redigierte und regelmäßig erscheinende Programmhefte herstellen, werden von Zeit zu Zeit kürzere Studien theatergeschichtlichen Inhalts veröffentlicht. So kann man mit einiger Sachkenntnis die historische Entwicklung der Theater in Ljubljana, Maribor, Celje, Kranj, Koper, Ptuj und sogar den Werdegang des slowenischen Theaters in Triest (Italien) ziemlich lückenlos verfolgen.

In Kroatien erschienen in letzter Zeit zwei kleinere Studien, die einen interessanten Einblick in das europäische Theaterleben bieten. Die erste ist eine Arbeit von Slavko Batušić über die Gastreise des Moskauer Künstlertheaters nach dem ersten Weltkriege (Stanislavski u Zagrebu, Zagreb 1951), die zweite eine geistreiche Untersuchung über den künstlerischen Stil kroatischer Schauspieler von Branko Gavella (Hrvatsko glumište, Zagreb 1953).

In Serbien wurden zwei interessante Arbeiten mit ausführlicher Dokumentation von der Serbischen Akademie der Wissenschaften in Belgrad und von der Matica Srpska in Novi Sad herausgegeben: die erste ist eine Untersuchung über das Theater in Dubrovnik von Miroslav Pantić, Archivmitteilungen über das Theater in Dubrovnik in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts (Arhivske vesti o dubrovačkom pozorištu druge polovine XVII. veka, 1952) — und die zweite eine umfangreiche Studie in zwei Bänden über das serbische Theater in Vojvodina von Dr. Mihovil Tomandl (Srpsko pozorište u Vojvodini I, 1736 bis 1868, und II, 1868 bis 1919; 1953, 1951).

Wie schon erwähnt, wird Theaterforschung systematisch an der slowenischen Akademie für darstellende Kunst in Ljubljana gefördert. Die Arbeiten im Seminar, in der Bibliothek und im Archiv ermangeln nicht zeitgemäßer Untersuchungsmittel bei der Identifizierung und Klassifizierung historischer Materialien und erstrecken sich weit über die Grenzen des slowenischen Theaters, mit Vorliebe auf Wechselbeziehungen zwischen europäischer Kultur und slowenischen Theaterproblemen. Die ersten Resultate dieser Forschungen wurden seit 1947 in verschiedenen periodischen Publikationen veröffentlicht. Unter die Autoren dieser Arbeiten darf sich der Verfasser dieses Berichtes zählen: er gab in dieser Zeit eine lange Reihe essayistisch behandelter Schauspielerporträts heraus und untersuchte in ausführlichen Studien große Abschnitte aus der slowenischen Theatergeschichte von der Barockzeit bis zum Jahre 1950. Zwei Studien dieser Art: Umriß der Theatergeschichte bei den Slowenen (Obris gledališke zgodovine pri Slovencih, ab 1948 in Novi svet, Ljubljana); Europäisation slowenischer Theaterkultur (Evropeizacija slovenske gledališke kulture, Linhartov zbornik, Ljubljana 1957; mit chronologischen Tabellen und ausführlichen Auszügen in französischer, englischer und russischer Sprache).

Eine Zusammenarbeit zwischen jugoslawischen Forschern wurde mit der Gründung des Lexikographischen Instituts in Zagreb erstrebt. Bei diesem Institut erscheint seit 1954 eine Jugoslawische Enzyklopädie in acht Bänden (Enciklopedija Jugoslavije), die in zahlreichen Stichworten auch eine Übersicht über theaterwissenschaftliche Fragen bietet und in dieser Hinsicht einer Redaktion unterstellt ist, die für fünf Republiken verantwortliche Schriftleiter

besitzt: Milan Predić (Serbien), Marjan Matković (Kroatien), Filip Kalan Kumbatovič (Slowenien), Marko Marković (Bosnien und Herzegowina), Blažo Koneski (Mazedonien).

Alles in allem: Es ist ein Anfang — vielleicht ein vielversprechender Anfang.

NIEDERLANDE: Ben Albach (Internationales Theaterinstitut, Amsterdam)

Leider hat sich die Theaterwissenschaft in Holland noch nicht so weit entwickelt, wie in anderen Ländern. Wir haben nur einen Universitätsspezialisten auf diesem Gebiete: Herrn W. Ph. Pos, Privatdozent an der Städtischen Universität von Amsterdam. Dozent Pos hat einen Lehrauftrag für Dramaturgie.

Einige Bibliotheken besitzen eine Theaterabteilung, namentlich die Amsterdamer Universitätsbibliothek. Über diese Abteilung sind drei gedruckte Sonderkataloge erschienen, die einen genauen Aufschluß geben über die dort vorhandenen holländischen Dramen, Übersetzungen fremder Werke, Bücher und schließlich Dokumente über das holländische Theater. Auch in der Universitätsbibliothek von Leiden ist eine eigene Theaterabteilung.

In Amsterdam (Amstel 1) ist vor einigen Monaten ein Theatermuseum eröffnet worden, das Toneel-Museum. Diese Sammlung enthält Gemälde, Skizzen, Radierungen, Photographien, Modelle, Kostüme, Briefe, Handschriften, Zeitungsausschnitte, Plakate und sonstige Objekte, alles fast ausschließlich über und aus dem holländischen Theater vom 17. Jahrhundert bis heute. Die Stadt hat außerdem ein Haus in Aussicht gestellt für die schon länger als 30 Jahre bestehende und sich täglich vermehrende Sammlung. Ihr Konservator ist Herr J. M. Coffeng.

Darüber hinaus gibt es noch einige Privatsammlungen, deren interessanteste die von Jhr. Six van Hillegom ist (Amstelbrouwerij, Mauritskade 14, Amsterdam). Es handelt sich hier um ein Modell des Amsterdamer Theaters aus der Zeit um 1780 mit originalen Dekorationen und Maschinerien, wie sie von verschiedenen Radierungen her ja bekannt sind (Ende des 18., Anfang des 19. Jahrhunderts, von Hand der Maler Barbiers und Pfeiffer), von denen hier auch eine Sammlung Dekorationsentwürfe und Kostümskizzen liegt.

Zur Zeit sind wir bestrebt, ein Institut für Theaterwissenschaft zu gründen: Studiekring voor Dramatische Kunst (Amsterdam, Alexander Boerstraat 4).

Über die wichtigsten Neuerscheinungen auf dem Gebiete der Theaterwissenschaft in Holland seit 1945 (nur Theater, nicht Oper und Ballett) gibt die nachfolgende chronologisch geordnete Aufstellung Aufschluß.

Gudlaugsson S. J., De komedianten bij Jan Steen, 's Gravenhage 1945. Ill. (Über die Beziehungen zwischen Jan Steen und die Commedia dell'Arte.)

Albach Beń, Jan Punt en Marten Corver, Nederlandsch tooneelleven in de 18e eeuw, Amsterdam 1946. Ill. (Über das holländische Theaterleben im 18. Jh. zwischen 1732 und 1779.)

Tas S., Analyse van een charme, Amsterdam 1947. (Aufsätze über moderne Schriftsteller und ihre Problematik, u. a. Claudel, Hauptmann, Shaw, Pirandello, Priestley.)

Hunningher Dr. B., Toneel en werkelijkheid, Rotterdam 1947. Ill. (Studien über drei holländische Schriftsteller aus dem Naturalismus: Emants, Frau Simons-Mees und Heyermans.)
Hunningher Dr. B., Een eeuw Nederlands Toneel, Amsterdam 1949. Ill. (Die Entwicklung des holländischen Theaters seit 1850.)
Meyer Justus, De schoonheid van Shakespeare, 3 dln, Utrecht 1949. (Shakespeare-studien.)
Moerkerken P. H. van, Achter het mombakkes, Amsterdam 1950. (Porträt.) Sh's Werke sollten geschrieben sein von Edward de Vere.)
Leeuwe Dr. H. H. J. de, Multatuli, het drama en het toneel, Amsterdam 1950. (Die Beziehungen des holländischen Schriftstellers „Multatuli" mit dem Theater.)
Bomhoff Dr. J. G., Bijdrage tot de waardering van Vondels drama, Amsterdam 1950. (Vondel als Dramaturg mit besonderer Berücksichtigung der Wiederbelebung des Versdramas.)
Loggem Manuel van, Inleiding tot het toneel, Assen 1953. 2 Ill. (Einleitung in die Theaterkunst.)
Tielrooy Johannes, Jean Racine, Amsterdam 1951. (Porträt.)
Flaxman Seymour L. Flaxman, Herman Heyermans and his dramas, The Hague 1954. (Porträt.)
Hunningher Dr. B., The Origin of the Theatre, Amsterdam 1955. Ill.
Pos W. Ph., Dramaturgische verkenningen, Antwerpen/Amsterdam 1956. (Dramaturgische Untersuchungen.)
Hunningher Dr. B., Acoustics and acting in the theatre of Dionysus Eleutheris Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, afd. Letterkunde, Nieuwe Reeks, dl. 19, No. 9, Amsterdam 1956. (Broschüre.)
Teirlinck Herman, Wijding voor een derde geboorte, Amsterdam/Antwerpen 1956. (Aufsätze über das moderne Theater, u. a. Stanislawski, Habima, Gordon Craig, von dem flämischen Dichter-Dramaturg, verbunden an der Theaterschule, Antwerpen.)
Hellinga Prof. Dr. W. Gs., Rembrandt fecit 1642; De Nachtwacht/Gijsbreght van Aemstel, Amsterdam 1956. Ill. (Neue Einsicht in Rembrandts Nachtwacht und die möglichen Beziehungen mit Vondels Trauerspiel, das noch jährlich gespielt wird, seit 1638.)
Albach Ben, Helden, draken en comedianten, Amsterdam 1956. Ill. (Das holländische Theaterleben, die Schauspieler und die Schauspielkunst um 1800.)

ÖSTERREICH: Heinz Kindermann (Universität Wien)

Zur selben Zeit, als Litzmann in Bonn daranging, die Theaterforschung zu einer Universitätsdisziplin zu entwickeln, sodaß dann Herrmann in Berlin, Köster in Leipzig, Kutscher in München und Petersen in Frankfurt von diesen Voraussetzungen her weiterbauen konnten, wurde in Österreich die Theaterforschung durch Karl Glossy begründet. Alfred von Berger, der nachmalige Erneuerer hamburgischen Theaterruhms und feinsinnige Burgtheaterdirektor, hat seit 1886 an der Wiener Universität Vorlesungen über dramaturgische und theaterästhetische Fragen gehalten. Und wie dort schon in den Zeiten des Humanismus und der Renaissance kein Geringerer als Celtis mit seinen Studenten Plautus- und Terenz-Aufführungen wagte, war an der Wiener Universität ein theaterfreundlicher Geist fast immer zu Hause. Wien war ja schon im Mittel-

alter eine theaterfreudige Stadt, als in Klosterneuburg großartige Osterspiele stattfanden und als Meister Rollinger, einer der bedeutendsten Holzschnitzer des 15. Jahrhunderts, der Schöpfer des leider im letzten Weltkrieg vernichteten „alten" Chorgestühls aus dem Stephansdom, Jahrzehnte hindurch das Passionsspiel zu St. Stephan inszenierte. Von den Schottenspielen des Chelidonius und Wolfgang Schmeltzls bis zu den „Ludi Caesarei" des Wiener Jesuitentheaters, vom Opernreichtum der österreichischen Barockkaiser, vom Altwiener Volkstheater der Stranitzky, Prehauser und Kurtz-Bernardon, das zu Raimund und Nestroy führte, von Kaiser Josefs Begründung des Burgtheaters als Hof- und Nationaltheater, von der Neuschöpfung der Wiener Oper durch Gluck, Haydn und Mozart — von all diesen Fundamentalereignissen des europäischen Theatergeschehens her, die von Wien aus ihren Weg nahmen, war hier im Jahrhundertgang ein Theatersinn lebendig geworden, der alle Schichten der Bevölkerung durchdrang und der hier infolgedessen niemals die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Theater in Frage stellte. Da außerdem der österreichische Hof schon seit den Barockkaisern Theatralica systematisch sammelte, stapelten auch alle Museen und Bibliotheken schon von früh an Theaterobjekte auf.

An der Universität wurde zunächst Theatergeschichte von den Literarhistorikern und von den Archäologen betreut. Reisch, einer der frühen Erforscher des antiken Theaterwesens, lehrte an der Wiener Universität. Die Germanisten Minor, Weilen, Arnold, Payer von Thurn und Castle wetteiferten mit Glossy und Teuber in immer neuen theaterhistorischen und Dokumentar-Publikationen. Joseph Gregor konnte, gestützt auf Glossys Erfahrungen bei der 1892 in Wien stattgefundenen „Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen", im Rahmen der damaligen Hofbibliothek, der jetzigen Österreichischen Nationalbibliothek, eine besondere Theatersammlung errichten, die von den Beständen des einstigen kaiserlichen Hauses ausging, sodann aber die umfassende Theatersammlung Hugo Thimigs und seither viele andere Nachlässe, bis zu dem Reinhardts, eingliederte. Diese nunmehr von Franz Hadamowsky geleitete Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, die kürzlich die Einreihung ihres einmillionsten Objektes feiern konnte, gehört heute zu den reichsten und vielseitigsten Theatersammlungen der ganzen Welt. Sie beherbergt keineswegs nur Dokumente, Bildwerke, theatralische Museumsobjekte aller Art, Kostüm- und Bühnenbildentwürfe sowie Bühnenbildmodelle und eine entsprechende Bibliothek zur österreichischen oder deutschsprachigen Theatergeschichte. Denn schon der alte Vielvölkerstaat Österreich brachte es mit sich, daß hier Theatralica zahlreicher Nationen gesammelt wurden. Es gibt hier aber auch zahllose Objekte zur gesamteuropäischen Theatergeschichte. Es ist bedauerlich, daß diese heute in 32 Sälen der Wiener Hofburg magazinierte Sammlung bisher noch immer keine ständigen Ausstellungsräumlichkeiten finden konnte.

Ergänzt werden diese Bestände der Theatersammlung durch die wertvollen theatergeschichtlichen Bestände der „Sammlungen der Stadt Wien", durch die einschlägigen Handschriftenbestände sowohl der Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (die viele Schauspielerbriefe besitzt) als

auch der Handschriftensammlung der Wiener Stadtbibliothek. Außerordentlich wichtige Akten zur österreichischen Theater- und Zensurgeschichte besitzt das Wiener Hof- und Staatsarchiv. Für die Wiener, aber auch für die europäische Operngeschichte hat das Archiv der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde tausenderlei Zeugnisse, darunter Rarissima, aufzuweisen. Es versteht sich, daß die Landesarchive, Landesmuseen und Studienbibliotheken der österreichischen Bundesländer, also die für Niederösterreich in Wien, für Oberösterreich in Linz, für das Land Salzburg in Stadt Salzburg, für Tirol in Innsbruck, für Steiermark in Graz, für Vorarlberg in Bregenz, für das Burgenland in Eisenstadt und für Kärnten in Klagenfurt ebenfalls über zahlreiche theatergeschichtliche Objekte verfügen, weil ja auch all diese Länder und Städte eine ereignisreiche Theatergeschichte schon seit dem Mittelalter erlebt haben. Auch die Archive und Bibliotheken derjenigen alpenländischen Klöster, in denen Theateraufführungen früherer Jahrhunderte stattfanden, bergen gar manche Kostbarkeit unseres Fachgebietes. Nicht zuletzt aber muß auf die Volkskundemuseen in Wien, Graz und Innsbruck verwiesen werden, die über glänzende Sammlungen zur alpenländischen Volksspielkultur verfügen. Dem Theater der Antike sind einzelne Teile der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien gewidmet. Mit die reichsten Bestände an Objekten zum exotischen Theater aber besitzt das Wiener Völkerkundemuseum. Natürlich sind auch alle die vielen kleineren österreichischen Stadtbibliotheken im stolzen Besitz seltener Einzelobjekte zur heimischen Theatergeschichte. Und in gar manchem Schloßarchiv schlummern noch ungehoben kostbare Schätze zur ebenfalls noch ungeschriebenen Geschichte des europäischen Schloßtheaters. Die Archive einzelner älterer Theater sind verschieden ergiebig, je nachdem, wie ihre Schicksale, Direktoren und Archivare aussahen. Das Burgtheater besitzt nun wieder eine sehr respektable und wohlgeordnete Bibliothek; auch die Wiener Staatsoper und gar manches andere große Theater. Die Festspielzentren, besonders Salzburg und Bregenz, haben ebenfalls ihre Spezialarchive angelegt. Und nicht vergessen werden darf die ausgezeichnet angeordnete, für die Geschichte der Oper aufschlußreiche Bibliothek des Salzburger Mozarteums.

Auf eine so breite Basis der Quellenmaterialien gestützt, konnte auch an der Wiener Universität ein eigener Lehrstuhl für Theaterwissenschaft und außerdem ein verhältnismäßig großes Institut für Theaterwissenschaft errichtet werden. Es erstreckt sich auf zwölf Säle der Wiener Hofburg, und zwar in jenem Michaelertrakt der Hofburg, in dem sich früher das ruhmreiche alte Burgtheater befand. Es verfügt über eine Fachbibliothek von rund 50.000 Bänden und etwa 30.000 Bildern. Dem Lehr- und Forschungsapparat gehören außerdem mit dem „Archiv Leuschke" und einem seit Begründung angelegten europäischen Kritiken-Archiv Sammlungen von etwa 150.000 Theaterkritiken des 19. und 20. Jahrhunderts an.

Das Theaterwissenschaftliche Institut der Wiener Universität arbeitet forschungsmäßig aufs engste mit der ebenfalls im Michaelertrakt der Hofburg untergebrachten, oben erwähnten Theatersammlung der Österreichischen Na-

tionalbibliothek zusammen, die den Dozenten und Studenten des Instituts bereitwilligst ihre Bestände erschließt. Genauso aber bestehen zwischen dem Theaterwissenschaftlichen Institut und allen anderen angeführten einschlägigen Sammlungen Österreichs enge Arbeitsverbindungen.

Man kann an der Wiener Universität Theaterwissenschaft als Hauptfach (Dissertationsfach) oder als Nebenfach studieren. Wer Theaterwissenschaft als Hauptfach studiert, muß außer Philosophie (obligatorisch) noch ein Nebenfach nehmen, das er frei aus sämtlichen geisteswissenschaftlichen Disziplinen der Wiener Universität wählen kann (ausgenommen Zeitungswissenschaft). In der Regel richtet sich das Nebenfach nach der speziellen Richtung der Dissertation. Die meisten Doktoranden der Theaterwissenschaft wählen entweder Kunstgeschichte oder eine der philologischen Disziplinen, also Germanistik, klassische Philologie, Romanistik, Anglistik, Slawistik, Turkologie. Es gibt aber auch Theaterwissenschaftler, die — wenn sie sich mit dem Theater der Antike befassen — Archäologie als Nebenfach wählen. Das Studium währt mindestens acht Semester und schließt mit dem Doktorat der Philosophie, d. h. mit einer Dissertation und mit Rigorosen aus dem Hauptfach, dem Nebenfach und Philosophie ab. Die Absolventen werden Dramaturgen, Regisseure, Theaterkritiker, Theaterarchivare, Museumskustoden oder sie widmen sich dem Theater-Verlagswesen, dem Rundfunk, Film- oder Fernsehwesen.

Im Durchschnitt studieren am Theaterwissenschaftlichen Institut 100 bis 120 Studierende, die meist acht bis zehn Nationen angehören. Viele Länder Europas, aber auch die USA schicken Stipendiaten unseres Faches, die in ihrem Lande schon einen akademischen Grad erworben haben, zur fachlichen Perfektion nach Wien. Auch viele ausländische Kollegen finden sich ein, um hier Forschungen zu treiben oder um methodisch mit der Wiener Schule in Fühlung zu kommen.

Für die Studierenden werden regelmäßig vierstündige Zyklus-Vorlesungen zur europäischen und außereuropäischen Theatergeschichte gehalten. Dazu kommen Spezialvorlesungen für Dramaturgie, für Geschichte der Regie, des Bühnenbildes, der Bühnentechnik, der Geschichte des Bühnenkostüms, der Theaterkritik, zur Geschichte des Volksschauspiels, zur Bühnengeschichte der Oper usw. In drei seminaristischen Gruppen, einem Proseminar, einem Hauptseminar und einem Dissertantenseminar, haben die Studierenden Gelegenheit zu eigener Erprobung. Eine Reihe von Lektoren aber führen in Vorlesungen, Übungen und Kolloquien ein: in alle Sparten der praktischen Bühnenkunde, in die praktische Bühnenbildkunde, in den Bereich des Musicals und der Kleinkunst, in das Filmwesen, in die Theaterkritik, in das Hörspiel- und Fernsehwesen und in die Bühnentechnik.

Aufs engste arbeitet das Theaterwissenschaftliche Institut der Wiener Universität mit dem Reinhardt-Seminar der Wiener Akademie für Musik und darstellende Kunst zusammen. Der Direktor des Reinhardt-Seminars (Hans Niederführ) hält zugleich am Theaterwissenschaftlichen Institut die Vorlesungen und Übungen zur praktischen Theaterkunde. Künftige Regisseure können entspre-

chende Lehrgänge am Reinhardt=Seminar mitmachen. Das Theaterwissenschaft= liche Institut aber bereitet auch manche Studio=Aufführungen des Reinhardt= Seminars dramaturgisch vor, sodaß es auch in dieser Hinsicht immer wieder zu fruchtbarem Zusammenwirken der beiden Institute kommt. Reifere Studierende der Theaterwissenschaft werden jedoch auch von den Wiener Theatern, den großen sowie den Kellerbühnen, immer wieder als Regieassistenten angefordert, sodaß sie dadurch neben ihrem theoretischen Studium die praktische Ergänzung unmittelbar am Berufstheater erhalten. Angesichts dieser glücklichen Lage, die schon vielen Absolventen des Theaterwissenschaftlichen Instituts zu Positionen im österreichischen Theaterleben verhalf, bedarf es in Wien keiner besonderen Studio=Bühne des Theaterwissenschaftlichen Instituts.

Das Wiener Theaterwissenschaftliche Institut verfügt augenblicklich außer dem Lehrstuhlinhaber und Institutsdirektor (Verfasser dieses Berichtes) über vier weitere Universitätsdozenten und sechs Universitätslektoren. Es gibt mit Unterstützung des österreichischen Unterrichtsministeriums die vorliegende Vierteljahrsschrift für Theaterwissenschaft: „Maske und Kothurn" heraus, die viermal des Jahres im Umfang von je 100 Seiten Text und je vier Kunst= druckblättern erscheint. „Maske und Kothurn" steht der wissenschaftlichen Diskussion über Forschungsprobleme des Gegenwarts= und Vergangenheitsthea= ters der ganzen Welt offen. Mit den österreichischen Mitarbeitern vereinigen sich hier infolgedessen immer wieder Forscher und Theaterpraktiker aus vielen Teilen Europas und Amerikas.

Durch Personalunion ist mit dem Theaterwissenschaftlichen Institut der Wie= ner Universität die Gesellschaft für Wiener Theaterforschung verbunden. Sie gibt alljährlich ein umfangreiches Jahrbuch mit größeren Abhandlungen zur österreichischen Theatergeschichte und mit den vollständigen Spielplanregesten der Wiener Theater aus dem vorangegangenen Jahr heraus. Gemeinsam ver= anstalten die Gesellschaft für Wiener Theaterforschung und das Theaterwissen= schaftliche Institut alljährlich eine Fülle von Vorträgen in= und ausländischer Fachleute. Darüber hinaus finden sich auch sonst viele der eben in Wien wei= lenden Theaterleiter, Regisseure, Bühnenbildner, Schauspieler und Theaterfor= scher im Theaterwissenschaftlichen Institut ein, um dort an Diskussionen mit Dozenten und Studierenden teilzunehmen.

Die österreichische Theaterforschung der letzten Jahre, die vielfach in engem Kontakt mit dem Theaterwissenschaftlichen Institut vor sich geht, ist so reich, daß es nicht möglich wäre, sie hier vollständig anzuführen. Eine Auswahl= Bibliographie mag Einblick in die wesentlichsten Forschungsgebiete und Doku= mentationen geben. Die theaterwissenschaftlichen Dissertationen mußten aus Raumgründen leider unberücksichtigt bleiben, wiewohl sich unter ihnen eine Reihe sehr wichtiger Arbeiten befindet. Ergänzt werden all diese Bemühungen auch durch Untersuchungen von den Volkskundlern Dörrer, Kretzenbacher und Leopold Schmidt zum alpenländischen Volksschauspiel.

Soweit es die begrenzten Mittel des österreichischen Staates erlauben, wird versucht werden, die theaterwissenschaftliche Publikationsarbeit des Institutes

für Theaterwissenschaft in den nächsten Jahren zu erweitern. Heute aber schon läßt sich sagen, daß hier eine Theaterforschung sich entfaltet, die nichts Lebenabgewandtes an sich trägt. Wie das Theaterwissenschaftliche Institut der Wiener Universität immer wieder vertrauensvoll mit den Bühnen Österreichs zusammenarbeitet und nun auch als Generalsekretariat und wissenschaftlicher Beirat für das neugegründete Kollegium „Wiener Dramaturgie" fungiert, so sucht es auch in Lehre und Forschung für die Vergangenheit das Lebendige auf. Bei aller Exaktheit der Quellenforschung und der auf ihr basierenden geschichtlichen oder wesenskundlichen Darstellung wird in der Wiener Schule die eigengesetzliche Entwicklung des Phänomens: Theater im geistesgeschichtlichen Gesamtzusammenhang erarbeitet. Dabei findet nicht nur die Hemisphäre der Leistungsgeschichte, sondern auch die der Wirkungsgeschichte und damit auch der Publikumsgeschichte, ihre konsequente Berücksichtigung.

Daß es da nicht nur um heimatliche Theaterprobleme der Vergangenheit und Gegenwart geht, sondern — wie dies der Wiener Art entspricht — auch um eine ausgesprochene Weltoffenheit, bewies das Theaterwissenschaftliche Institut, als es 1955 gelegentlich der Wiedereröffnung des Burgtheaters und der Wiener Staatsoper gemeinsam mit der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in 52 Sälen des Wiener Künstlerhauses eine „Europäische Theaterausstellung" zustande brachte, die entwicklungsgeschichtlich von der griechischen und römischen Antike bis zum heutigen Tag führte und rund 4.500 Objekte aus 389 Sammlungen und aus 23 Ländern Europas zeigte. Diese Ausstellung wurde von 50.000 Besuchern aus 28 Nationen besucht.

Theaterwissenschaftliche Publikationen

Almanach der Staatsoper, 1945—1954 (Red. Gestaltung: Otto Fritz). Wien: Bergland-Verlag 1954.

Almanach der Staatsoper, 1955—1956 (Red. Gestaltung: Otto Fritz). Wien: Bergland-Verlag 1955.

Alth Minna, Unser Burgtheater. Wien: Österr. Bundesverlag 1955.

Aslan Didier, Nichts Menschliches ist mir fremd. Ein Lebensbericht über Raoul Aslan. Wien, Stuttgart, Zürich: Frick: 1953.

Bauer Anton, 150 Jahre Theater an der Wien. Zürich, Leipzig, Wien: Amalthea-Verlag 1952.

—, Opern und Operetten in Wien. Ein Verzeichnis ihrer Erstaufführungen in der Zeit von 1629 bis zur Gegenwart. Graz, Köln: Böhlau 1955.

—, Das Theater in der Josefstadt zu Wien. Wien, München: Manutiuspresse 1957.

Beetz Wilhelm, Das Wiener Opernhaus. 1869—1945. Wien: Panorama 1949.

Blaukopf Kurt, Große Oper, große Sänger. Wien: W. Verkauf 1955.

175 Jahre Burgtheater, 1776—1951, fortgeführt bis Sommer 1954 (Zusammenstellung: Josef Karl Ratislav). Wiener Bücherwurm-Verlag 1955).

Burgtheater. Festschrift zur Wiedereröffnung 1955. Herausgegeben von der Bundestheaterverwaltung. Red. Edwin Rollett. Wien: Bundestheaterverwaltung 1955.

Buschbeck Erhard, Raoul Aslan und das Burgtheater. Wien: Erwin Müller 1946.

Denkmäler des Theaters (Monumenta scenica). Herausgegeben von der Gesellschaft der Freunde der Österr. Nationalbibliothek, Band I. Wien: Krieg 1954.

Dietrich Margret, Europäische Dramaturgie. Der Wandel ihres Menschenbildes von der Antike bis zur Goethezeit. Wien: Sexl 1952.

Doublier Gertrud und Walter Zeleny, Hedwig Bleibtreu. Wesen und Welt einer großen Burgschauspielerin. Wien: Donau=Verlag 1948.
Europäische Theaterausstellung (Von der Antike bis zur Gegenwart), Wien, Künstlerhaus 20. September bis 5. Dezember 1955). Illustr. Katalog, bearbeitet von Franz Hadamowsky und Heinz Kindermann, Wien: Theaterwissenschaftliches Institut der Universität 1955.
50 Jahre Exl=Bühne. Herausgegeben von der Exl=Bühne. Innsbruck 1952.
Farga Franz, Die Wiener Oper von ihren Anfängen bis 1938. Wien: Göth 1947.
Festschrift. 60 Jahre Volkstheater (1889—1949). Herausgegeben von der Volks=theater=Gesellschaft. Wien 1949.
Flatter Richard, Das Schauspielerische in der Diktion Shakespeares. Wien, Bad Bocklet, Zürich: Krieg 1954.
Fleischmann Benno, Max Reinhardt. Wien: Neff 1948.
Fontana Oscar Maurus, Wiener Schauspieler von Mitterwurzer bis Maria Eis. Wien: Amandus=Edition 1948.
Fontana Oscar Maurus, Else Wohlgemuth. Ein Leben für das Burgtheater. Wien: Zsolnay 1950.
Blanka Glossy und Gisela Berger, Josefine Gallmeyer. Wiens größte Volksschau=spielerin. Wien: Waldheim=Eberle 1954.
Gollob Hedwig, Musik und Bühneninszenierung. Wien: Gerold 1956.
Gregor Joseph, Kulturgeschichte des Balletts. Wien: Gallus=Verlag 1946.
—, Geschichte des österreichischen Theaters. Von seinen Ursprüngen bis zum Ende der Ersten Republik. Wien: Donau=Verlag 1948.
—, Kulturgeschichte der Oper. Wien: Gallus=Verlag 1952.
Hadamowsky Franz, Die Wiener Operette. Ihre Theater= und Wirkungsgeschichte. Wien: Bellaria=Verlag 1947.
—, Barocktheater am Wiener Kaiserhof (1625—1740). Wien: Sexl 1955.
Hartlieb Wladimir v., Geist und Maske. Erlebtes Theater. Wien, Köln: Sexl 1950.
Hennings Fred, Zweimal Burgtheater. Vom Michaelerplatz zum Franzensring. Wien: Kremayr & Scheriau 1955.
Herterich Franz, Das Burgtheater und seine Sendung. Wien: Neff 1948.
Holzer Rudolf, Die Wiener Vorstadtbühnen. Alexander Girardi und das Theater an der Wien. Wien: Österr. Staatsdruckerei 1951.
Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung, Institut für Theater=wissenschaft an der Universität Wien: Jahrgang 1944, 1945/46, 1946/47, 1947/49, 1950, 1950/51, 1951/52, 1953/55. Wien: Sexl.
Kaff Ludwig, Mittelalterliche Oster= und Passionsspiele aus Oberösterreich im Spiegel musikwissenschaftlicher Betrachtung. Linz: Oberösterr. Landesverlag 1956.
Kainz. Ein Brevier (Auswahl von bisher noch nicht veröffentlichten oder nur wenig bekannten Tagebuchblättern, Briefen, Dichtungen, Aufsätzen und Übersetzungen). Zusammengestellt und herausgegeben von Marie Mautner=Kalbeck. Wien: Österr. Staatsdruckerei 1953.
Kenner Hedwig, Das Theater und der Realismus in der griechischen Kunst. Wien: Sexl 1954.
Kindermann Heinz, Theatergeschichte der Goethezeit. Wien: Bauer 1949.
—, Meister der Komödie. Von Aristophanes bis G. B. Shaw. Wien, München: Donau=Verlag 1952.
—, Hermann Bahr. Ein Leben für das europäische Theater. Graz, Köln: Böhlau 1954.
—, Conrad Ekhofs Schauspieler=Akademie (Österr. Akad. d. Wiss., Phil. hist. Kl. Sitzungsberichte 230/2). Wien: Rohrer 1956.
Kober Erich, Josef Kainz. Mensch unter Masken. Wien: Neff 1948.
Komorzynski Egon, Emanuel Schikaneder. Ein Beitrag zur Geschichte des deut=schen Theaters. Wien: Doblinger 1951.

Kosch Wilhelm, Deutsches Theaterlexikon. Biograph. u. bibliograph. Handbuch. Klagenfurt, Wien: Kleinmayr 1951.
Kralik Heinrich, Das Opernhaus am Ring. Wien: Rosenbaum 1955.
Kramer-Glöckner Pepi, Pepi Kramer-Glöckner erzählt ihre Theater-Erinnerungen. Wien: Sexl 1948.
Lessing Erich, Szene. Ein Bildwerk über die Wiener Staatsoper und das Burgtheater. Wien: Österr. Staatsdruckerei 1955.
Liess Andreas, Johann Michael Vogl, Hofoperist und Schubertsänger. Graz, Köln: Böhlau 1954.
Marek Hans Georg, Der Schauspieler im Lichte der Soziologie. Wien: Notring der wiss. Verbände 1956.
Mingotti Antonio, Maria Cebotari. Das Leben einer Sängerin. Salzburg: Hellbrunn-Verlag 1950.
Niederle Berta, Charlotte Wolter. Leben, Werden und Briefe der großen Tragödin. Berlin, Wien, Leipzig: Zsolnay 1948.
Perger Arnulf, Grundlagen der Dramaturgie. Graz, Köln: Böhlau 1952.
Pfister Kurt, Richard Strauß. Weg, Gestalt, Denkmal. Wien: Berglandverlag 1949.
Pirchan Emil, Henriette Sontag. Die Sängerin des Biedermeier. Wien: Frick 1946.
—, Zweitausend Jahre Bühnenbild. Mit 58 Tafelbildern. Wien: Bellaria-Verlag 1949.
—, Harald Kreutzberg. Sein Leben und seine Tänze. Wien: Frick 1950.
—, (Alexander Witeschnik, Otto Fritz). 300 Jahre Wiener Operntheater. Werk und Werden. Wien: Fortuna-Verlag 1953.
Probst Franz, Beiträge zur Geschichte des deutschsprachigen Theaterwesens in Eisenstadt. Das Wirken der Wandertruppen von 1716 bis 1837. Eisenstadt 1952.
Prosl Robert Maria; Edmund Eysler. Aus Wiens zweiter klassischer Operettenzeit. Wien: Kühne 1947.
Rommel Otto, Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys. Wien: Schroll 1952.
Rosvaenge Helge, Lache, Bajazzo. Ernstes und Heiteres aus meinem Leben. München, Wien: Andermann 1953.
Schenk Erich, Wolfgang Amadeus Mozart. Eine Biographie. Zürich, Leipzig, Wien: Amalthea-Verlag 1955.
Schmida Susanne, Theater von morgen. Eine Untersuchung über die Wesensform des Dramas in dichterischer und theatralischer Hinsicht. Wien, Köln: Sexl 1950.
Schneditz Wolfgang, Das Buch von den Salzburger Festspielen. Linz, Wien, München: Schönleitner 1948.
Schneditz Wolfgang, Salzburger Festspielbuch. Salzburg: Bergland 1952.
Das Schönbrunner Schloßtheater. Redigiert von Oscar Deleglise. Herausgegeben vom Bundesministerium für Unterricht. Wien: Bauer 1947.
Schuh Oscar Fritz, Salzburger Dramaturgie 1951. Wien: Universal-Edition 1952.
Senn Walter, Musik und Theater am Hof zu Innsbruck. Geschichte der Hofkapelle vom 15. Jhdt. bis zu deren Auflösung im Jahre 1748. Innsbruck: Österr. Verlagsanstalt 1954.
Sieczynski Rudolf, Altwiener Volkskomiker. Wiener Verlag 1947.
Strauß Richard, Richard Strauß und Joseph Gregor. Briefwechsel 1934—1949. Herausgegeben von Roland Tenschert. Salzburg, Otto Müller 1955.
Tenschert Roland, Salzburg und seine Festspiele. Wien: Österr. Bundesverlag 1947.
—, Richard Strauß und Wien. Eine Wahlverwandtschaft. Wien: Hollinek 1949.
—, Wolfgang Amadeus Mozart. Salzburg: Gordon 1951.
Richard Teschner und seine Figurenspiegel. Die Geschichte eines Puppentheaters. Herausgegeben von Franz Hadamowsky. Wien, Stuttgart: Wancura 1956.
Valentin Erich, Mozart. Wesen und Wandlung. Salzburg: Otto Müller 1953.

Vogelsang Hans, Fritz Hochwälders klassizistische Ideendramen. Wien, Selbstverlag 1956.
80 Jahre Wiener Oper. 1869—1949. Herausgegeben anläßlich der 80. Wiederkehr des Eröffnungstages des Wiener Opernhauses am Ring. Wien: Renaissance Verlag 1949.
100 Jahre Wiener Schauspielschule (1853—1953). Akademie für Musik und darstellende Kunst, Wien. Wien: Verein der „Freunde der Musikakademie in Wien" 1954.
Wiener Staatsoper. Festschrift zur Eröffnung des wiederaufgebauten Opernhauses, Wien, November 1955. Red. Leitung Heinrich Kralik. Wien: Bundestheaterverwaltung 1955.
Wiesenthal Grete, Die ersten Schritte. Wien: Agathonverlag 1947.
Wildgans Lilly, Anton Wildgans und das Burgtheater. Ein biographischer Beitrag. Wien: Kremayr & Scheriau 1955.
Wolfram Aurel, Geist und Gesinnung des Burgtheaters. Wien: Graph. Lehr- und Versuchsanstalt 1951.
Wurm Ernst, Käthe Gold. Eine Monographie. Graz, Leykam 1951.

SCHWEDEN: Agne Beijer (Universität Stockholm)

Auch in Stockholm existiert an der Universität ein Lehrstuhl für Theatergeschichte, der bisher als Lehrstuhl ad personem vom Verfasser dieser Zeilen betreut wurde, nunmehr aber — nach dem letzten Reichstagsbeschluß — zu einem ständigen Lehrstuhl eingerichtet wurde. Die Disziplin Theatergeschichte gilt als Examenfach und steht gleichberechtigt neben allen anderen akademischen Disziplinen der Stockholmer Universität, so daß die Studierenden ebenso in Theatergeschichte wie auch in Literatur- oder Kunstgeschichte ihre Prüfungen ablegen könnten. Der Studienstoff umfaßt ebenso allgemeine als auch natürlich speziell schwedische Theatergeschichte. Es besteht eine große Freiheit in der Teilnahme an den einzelnen Kursen in den verschiedenen Semestern, doch muß jeder Studierende zuschauen, daß er zu einem großen Überblick über die Entwicklung der Theatergeschichte kommt und keine wesentlichen Lücken in diesem Gesamtbild aufzuweisen hat.

Der Studiengang ist in verschiedene Stufen geteilt, die jeweils mit einem eigenen Examen abschließen. Es sind die gleichen Stufen, die für alle anderen Fächer der Philosophischen Fakultät gelten. Zuerst wird das philos. Kandidatexamen abgelegt, dann folgt das philos. Licentiatxamen, für das umfassender wissenschaftlicher Aufsatz erforderlich ist. An der Spitze der Examen steht das Doktorat, für das eine umfassende und bedeutende wissenschaftliche Forschungsarbeit im Druck vorgelegt werden muß. An diesem Werk arbeiten die Studierenden meist mehrere Jahre lang, nachdem sie das Licentiat-Examen abgelegt haben. Die Anforderungen an das Doktorat sind ungewöhnlich hohe, sie können dem Titel eines Dr. habil. in anderen Ländern verglichen werden.

Neben dem Verfasser arbeitet an der Universität Stockholm auf dem Gebiet der Theaterwissenschaft der Dozent für Theatergeschichte, Dr. Gösta M. Bergman, der bereits eine Reihe wichtiger wissenschaftlicher Arbeiten geschrieben

hat, zuletzt in den „Nya Teaterhistoriska studier" eine umfangreiche Forschungsarbeit über Aaron Hill.

Über das Stockholmer Theatermuseum und über die reichen Bestände der Schwedischen Nationalbibliothek sind in einem früheren Heft dieser Zeitschrift schon Berichte erschienen, so daß an dieser Stelle nur noch die wichtigsten Hinweise auf schwedische Theaterforschungen gegeben zu werden brauchen. Da die schwedischen Forschungen früherer Jahre im allgemeinen im Ausland wenig bekannt sind, haben wir uns nicht auf die letzten Jahre beschränkt, sondern haben die noch heute unentbehrlichen Arbeiten früherer Jahre ebenfalls genannt.

Bibliographie der schwedischen Theatergeschichte

Föreningen Drottningholmsteaterns Vänner skriftserie:

1. N. E. Taube: De Delandska Teatersällskapen i Uppsala.
2. Teaterhistoriska studier.
3. Bilder från Slottsteatern på Drottningholm.
4. Gustaviansk teater skildrad av Pehr Hilleström.
5. G. M. Bergman: Regi & spelstil under Gustav Lagerbielkes tid vid Kgl. Teatern. Sthlm 1946.
6. Yrjö Hirn: Teatrar och teaterstrider i 1800-taletes Finland.
7. Dans och teater.
8. G. M. Bergman: Regihistoriska studier.
9. A. Beijer: Teaterrecensioner 1925—1949.
10. G. Stiernhielm och S. Columbus: Spel om Hercules Wägewal.
11. Nya Teaterhistoriska studier.

Beijer A., Slottsteatrarna på Drottningholms & Gripsholm G. Hilleström & L. af Petersens: Drottningholmsteatern förr och nu. Teater i Sverige sista 50 åren. Sthlm 1940.
Beijer A., Dramatik & teater. Ingår i Vår tids konst & diktning i Skandinavien. Köpenhamn 1948.
Dahlgren F. A., Anteckningar om Stockholmd teatrar. Sthlm 1866.
Ehrensvärd G. J., Dagboksanteckningar förda vid Gustaf III:s hov. Band I—II. Stockholm 1878.
Lagerbielke G., Handlingar rörande Kongl. theatern. Sthlm 1834.
Lamm, Det moderna dramat.
Laurin C., Ros och ris från Stockholms teatrar. Sthlm 1918—1939. Band I—IV.
Levertin O., Teater och drama under Gustaf III. Sthlm 1889.
Ljunggren G., Svenska dramat intill slutet av sjuttonde århundradet Lund 1864.
Nordensvan G., I rampljus. Sthlm 1900.
Nordensvan G., Svensk teater & svenska skådespelare 1—2. Sthlm 1917—1918.
Personne N., Svenska teatern 1—8. Sthlm 1913—1927.
Silverstolpe G. G. U., Svenska teaterns äldsta öden. Sthlm 1882.
Silverstolpe C., Källar till Svenska Teaterns historia. Sthlm 1877.
Svensk scenkonst och film. Sthlm 1937—1941.
Svenska konst inom teaterns, musikens och filmens värld. Sthlm 1943.
Wieselgren O., Teaterns historia i grunddrag. Sthlm 1933.
Berg W., Anteckningar om Göteborgs äldre teatrar, 1—3. Gbg 1900.
Svanberg J., Anteckningar om Stora teatern i Göteborg 1859—1893. Gbg 1894.
Kaunitz A. V., Anteckningar om Hälsingborgs teater 1877—1907. H:borg 1917.

Flodmark J., Bollhusen och Lejonkulan i Sthlm 1897.
Flodmark J., Kongl. svenska skådeplatsen i Sthlm 1737—1753. Sthlm 1887.
Flodmark J., Stenborgska skådebanorna. Sthlm 1893.
Scheéle A. A., Minnen från Djurgårdsteater 1864—1881. Sthlm 1882.
Colign G., Intiman. Sthlm 1943.
Strindberg A., Memorandum till medlemmarne av Intima teatern från regissören. Sthlm 1908.
När Dramatiska Teatern grundades. Sthlm 1914.
Gustav II:s Opera, Minneskrift utgiven med anledning av Kungl. Teaterns 150-års-jubileum 1773 18/1 1923. Sthlm 1923.
Hedberg F., Gustaf III:s Operahus och dess minnen. Sthlm 1891.
Kongl. Operan minnesblad 1782—1891.
Operabyggnaden i Sthlm Festkrift. Sthlm 1898.
Levertin O., Gustaf III som dramatisk förf. Sthlm 1911.
Bergman G. M., Pär Lagerkvists dramatik. Sthlm 1928.
Lamm M., August Strindberg 1—2. Sthlm 1940.
Ollén, Strindbergs dramatik.
Falck A., Strindberg och teater. Sthlm 1918.
Lamm M., Strindbergs dramer 1—2.
Hedberg F., Svenska Operasångare. Sthlm 1885.
Hedberg F., Svenska skådespelare. Sthlm 1884.
Hedberg F., Våra sceniska konstnärer förr och nu. Sthlm 1894.
Ljungberger E., Sceniska konstnärer. Sthlm 1916—1917.
Svanberg J., Kungl. teatrarna under ett halft sekel 1860—1910. Sthlm 1917—1918.
Lindgren A. & Personne N., Tonkonstnärer & sceniska artister. Sthlm 1897.
Lindberg P., Gösta Ekman skådespelare och människa. Sthlm 1943.
En bok om Per Lindberg. Sthlm 1944.
Molander O., Haral Molander. Helsingfors 1950.

(Zusammengestellt von Intendant Dr. Gustav Hilleström)

SCHWEIZ: Edmund Stadler (Universität Bern)

Theaterwissenschaftliche Vorlesungen wurden in der Schweiz schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts abgehalten: seit dem Wintersemester 1875/76 las Professor Salomon Vögelin, Ordinarius für Geschichte an der Universität Zürich, im Rahmen seiner kultur- und kunstgeschichtlichen Vorlesungen in regelmäßigen Abständen über „Theatergebäude und Theatereinrichtungen im Altertum, im Mittelalter und in der Neuzeit". In der Folge sind an schweizerischen Universitäten auch ausgesprochen theaterwissenschaftliche Dissertationen angenommen worden wie „Eine Glanzzeit des Zürcher Stadttheaters. Charlotte Birch-Pfeiffer 1837 bis 1843" von Eugen Müller an der Universität Zürich 1911 und „Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 18. Jahrhunderts" von Bernhard Diebold an der Universität Bern 1913. Theaterwissenschaft als solche wurde jedoch an schweizerischen Universitäten und Hochschulen erst seit dem Ende des zweiten Weltkrieges gelehrt, ohne daß es bis heute zur Errichtung eines Lehrstuhles gekommen wäre. Voran ging mit Lehraufträgen die Universität Zürich, angeregt durch die Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur und die kulturelle Stiftung „Pro Helvetia". Im

Wintersemester 1942/43 gab der Ordinarius für neuere deutsche Literatur, Professor Robert Faesi, der selber als Dramatiker hervorgetreten war, eine „Einführung in die Theaterwissenschaft" und las über die „Theatergeschichte der letzten hundert Jahre". 1943/44 wurde ein zweistündiger Lehrauftrag („Die Elemente des Theaters", mit Übungen) an Dr. Oskar Eberle, den Gründer der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur vergeben. Es folgten Lehraufträge an andere Persönlichkeiten, wie 1944/45 an Dr. Oskar Wälterlin, den Direktor des Zürcher Schauspielhauses, der dramaturgische Übungen abhielt. Dem Zürcher Beispiel folgte die Universität Bern, welche 1945/46 einen dreistündigen Lehrauftrag an Dr. Karl Gotthilf Kachler, den Konservator der Schweizerischen Theatersammlung, vergab. Dr. Kachler begann mit einer „Einführung in die Grundprobleme des Theaters" und hielt dramaturgische Übungen ab, woran sich 1946 ein „Grundriß einer Schweizer Theatergeschichte" und Übungen zur Theaterkritik anschlossen. Als Dr. Kachler 1946/47 zum Direktor des Stadttheaters St. Gallen ernannt wurde, schuf die Handelshochschule St. Gallen ein Lektorat für Theaterwissenschaft, das Dr. Kachler in den Wintersemestern in einstündiger öffentlicher Vorlesung oder Übung bis 1954/55 ausübte. Schweizerische Themen bzw. Kritikübungen zum Spielplan des Stadttheaters St. Gallen standen dabei im Vordergrund. Seit dem Sommersemester 1947 bekam der Unterzeichnete regelmäßig Lehraufträge an den Universitäten Zürich (zwei Stunden) und Bern (drei Stunden), wobei bis heute der ganze Umkreis des Theaters der Welt abgeschritten wurde und theaterwissenschaftliche Übungen, zum größeren Teil im Zusammenhang mit dem laufenden Spielplan (Theater, Film, Hörspiel), abgehalten wurden.

Die Schweizerische Theatersammlung, welche der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur gehört und seit 1943 in der Schweizerischen Landesbibliothek in Bern deponiert wurde, enthält die einzige Spezialbibliothek für Theaterforschung in der Schweiz. Den Grundstock legte durch Ausstellungen Dr. Oskar Eberle, der sie auch bis 1944 betreute und mehrte. Eine wesentliche Bereicherung brachte die 1942 und 1943 von Dr. Kachler betreute Wanderausstellung „Volk und Theater". Seit Juli 1946 wurde der Unterzeichnete als Konservator gewählt. Die Sammlung konnte unter seiner Leitung, nicht zuletzt durch eine rege Ausstellungstätigkeit im In- und Auslande, weiter ausgebaut und vor allem 1956 unter der Präsidentschaft von Professor Georg Thürer (Handelshochschule St. Gallen), durch die dank einer großzügigen Stiftung von Hans Reinhart (Winterthur) ermöglichten Erwerbung der rund 16.000 Bände und 250.000 Zeitungsausschnitte umfassenden Theaterbibliothek des deutschen Dramaturgen und Theaterwissenschafters Dr. Ernst Leopold Stahl, sowie eines Teiles des Nachlasses von Dr. Oskar Eberle, zu einem arbeitsfähigen Forschungsinstitut geschaffen werden. Sie besitzt zur Zeit 20.000 Bücher und Broschüren, 300.000 Zeitungsausschnitte, 1.100 graphische Blätter, 20 graphische Mappenwerke, 60 Gemälde, 110 Bühnenmodelle, 100 Plakate, 1.000 Theaterzettel, 3.000 Photos (zum Teil auf Karton aufgezogene Vergrößerungen), 500 Diapositive, 100 Autographen, 10 Büsten und Totenmasken, 110 Fasnachts-

und Theatermasken, 20 Kostüme, 100 Marionetten und Handpuppen, 4 Grammophonplatten und zwei Filme. Wertvolles Material für die Theaterwissenschaft ist auch in anderen schweizerischen Bibliotheken und Sammlungen vorhanden. Theatermuseen gibt es in der Schweiz keine, obschon sich die Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur seit den Dreißigerjahren um ein schweizerisches Theatermuseum bemühte. Die Stadt Zürich, die sich dafür interessierte, hatte zwar 1955 für diesen Zweck ein Haus angekauft und jährliche Ausgaben von 50.000 Franken bewilligt. Aber Professor Niessen aus Köln, dessen Privatsammlung den Grundstock des Zürcher Institutes für Theaterwissenschaft bilden sollte, wollte nachträglich den mit der Stadt Zürich abgeschlossenen Vertrag nicht einhalten. Damit ging nicht nur das große Haus am See verloren, sondern bis heute 45.000 Franken, die zur Förderung von theaterwissenschaftlichen Publikationen ausgeworfen werden sollten; die Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur und der Konservator der Theatersammlung, welche Professor Niessen zehn Jahre für seine Ziele arbeiten ließ, erlitten in ihren Bestrebungen zur Schaffung eines schweizerischen Theatermuseums einen empfindlichen Rückschlag. Es ist zu hoffen, daß die Verstimmung mit der Zeit schwindet. An ausstellungswürdigem Material wäre heute genug vorhanden, um ein Theatermuseum zu füllen, wie es nicht zuletzt die Veranstaltung großer Theaterausstellungen und die Beteiligung an internationalen Theaterausstellungen erweist. Leider kann zur Zeit nur ganz wenig Schaumaterial ständig ausgestellt werden.

Die Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur, die sich zur Hauptsache der Theaterforschung widmet, aber auch auf aktuelle Theaterprobleme Einfluß nimmt, wurde 1927 von Oskar Eberle gegründet, der bis zu seinem im Juni 1956 erfolgten Tode als Geschäftsträger und Herausgeber der bisher erschienenen 25 Jahrbücher und 8 Schriften sowie des theaterwissenschaftlichen Mitteilungsblattes fungierte. Die Redaktion dieser theaterwissenschaftlichen Arbeiten wurde im November 1956 dem Unterzeichneten übertragen. Das viermal im Jahre erscheinende Mitteilungsblatt kommt seit 1957 unter dem Namen „Mimos" heraus. An Theaterausstellungen wurden bisher 40 im In- und Ausland veranstaltet, darunter die große aus 600 Originalentwürfen, 20 Modellen, Masken und Kostümen bestehende Wanderausstellung „Das Schweizerische Bühnenbild von Appia bis heute", die nach ihrer ersten Veranstaltung im Rahmen der Zürcher Juni-Festwochen 1949 in Bern, Berlin, Wien, Salzburg, Hamburg, Düsseldorf und München gezeigt wurde und noch in romanische und angloamerikanische Länder gehen soll.

Die wichtigsten theaterwissenschaftlichen Publikationen der letzten zehn Jahre sind zum größten Teil als Jahrbücher der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur erschienen, die auch regelmäßig eine schweizerische Bibliographie des Theaters enthalten. Es seien erwähnt: „Von Theaterkrisen und ihrer Überwindung" von Rudolf Stamm 1947 — „Die wandernden Theatertruppen in der Schweiz" von Max Fehr 1948/49 — „Das neuere Freilichttheater in Europa und Amerika" von Edmund Stadler I. Grundbegriffe

1949/50, II. Die Entstehung des nationalen Landschaftstheaters in der Schweiz 1951/52 — „Cenalora. Leben, Glaube, Tanz und Theater der Urvölker" von Oskar Eberle 1953/54 — „Das Zürcher Schauspielhaus im zweiten Weltkrieg" (basierend auf einer im Wiener Institut für Theaterwissenschaft eingereichten Dissertation) von Günther Schoop 1956. Als Schrift Nr. 8 erschien 1949 in erster und 1954 in vierter, erweiterter Auflage in drei Sprachen der Ausstellungskatalog „Das Schweizerische Bühnenbild von Appia bis heute". Geplant sind als nächste Veröffentlichungen eine zweibändige „Bernische Theatergeschichte von der Urzeit bis 1900 (Laienspiel und Berufstheater)" von Edmund Stadler als Jahrbücher und die „Kritische Ausgabe" der Luzerner Osterspiele. Mit Anmerkungen und Glossar von Professor M. Blakmore Evans †. (Ohio State University) als Schriften. Auch soll eine nachgelassene Arbeit von Oskar Eberle über die Dreikönigsspiele sowie die Fortsetzung der Reihe „Das neuere Freilichttheater in Europa und Amerika" herausgegeben werden sowie eine mit Kommentaren versehene Ausgabe des französischen Originaltextes von Adolphe Appias „Musik und Inszenierung". Neben den Publikationen der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur ist noch für den augenblicklichen Stand der Theaterforschung in der Schweiz charakteristisch die 1951 im Francke-Verlag in Bern erschienene „Geschichte des englischen Theaters" von Rudolf Stamm, seit dem Wintersemester 1956/57 Ordinarius für Anglistik in Bern und seit März 1957 Präsident der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur.

TSCHECHOSLOWAKEI: Jaroslav Pokorny (Universität Prag)

Die Anfänge der tschechischen Theaterwissenschaft sind schwer festzustellen. Die erste selbständige „Geschichte des tschechischen Theaters" erschien zwar bereits im Jahre 1816 (Jahn Hýbl, 1786 bis 1834) und der erste Versuch eines wissenschaftlich solide fundierten Theaterlexikons datiert vom Jahre 1914 (redigiert von K. Kamínek und K. Engelmüller), aber als selbständiges wissenschaftliches Fach begann man die Theorie und Geschichte des Theaters erst in der Zeit zwischen dem ersten und dem zweiten Weltkrieg aufzufassen. Das heißt, in einer Epoche, da nicht nur bei den Theaterkünstlern, sondern auch bei den Theoretikern die Konzeption des Theaters als einer Kunst von schöpferischer Eigenart über die Konzeption des Theaters als einer lediglich reproduzierenden Kunstgattung die Oberhand gewann (besonders in der „Ästhetik der dramatischen Kunst", 1931, einer Sammlung von Aufsätzen des Ästhetikers der Prager Karls-Universität, Professor Otakar Zich, 1879 bis 1934); und in einer Epoche, da zugleich Arbeiten über Theaterthemen, verfaßt von Theaterpraktikern oder -rezensenten, nicht mehr bloß dem journalistischen Genre, der Buch-Essayistik oder der Memoirenliteratur angehörten, sondern ein Niveau erreicht hatten, an das man den Maßstab dieser oder jener wissenschaftlichen Schule anlegen konnte. Die neuentstandene Disziplin war (und ist bis auf den heutigen

Tag) mit der Zeit vorher nicht nur durch die Personen mancher Forscher verknüpft, sondern wurzelt auch vielfach in der vorhergehenden Publizistik über Theaterthemen: Einerseits waren es Abstecher, insbesondere fachlich gebildeter Literaturhistoriker (gelegentlich auch Musik- und Kunsthistoriker), die bei der Erläuterung ihres Stoffes bei manchen Autoren notwendig Fragen berühren mußten, welche die Aufführung ihrer Stücke auf der Bühne betrafen. Zu diesem Typ der theoretischen Literatur gesellten sich die Arbeiten einiger Theaterpublizisten (insbesondere des Autors von Zeitschriften- und Wörterbuchartikeln J. L. Turnovský, 1837 bis 1901, und des Kritikers und Chronisten K. Engelmüller, 1872 bis 1950), die sich zumeist monographisch einzelnen Theaterpersönlichkeiten und -themen — vorwiegend der biographischen oder registrierenden Inszenierung — widmeten, jedoch keine angemessene Beschreibung oder Analyse von Bühnenkreationen boten. Andererseits wuchs mit der Zeit in Theaterzeitschriften (Scéna, 1914 bis 1915, Jeviště, 1920 bis 1922, Nová scéna, 1929 bis 1930), Sammelbüchern (Nové české divadlo, 1918 bis 1936) und selbständigen Büchlein und Broschüren einzelner Theaterschaffender (insbesondere der Schriftsteller O. Fischer, 1883 bis 1938, J. Mahen, 1882 bis 1939, der Regisseure K. H. Hilar, 1885 bis 1935, J. Honzl, 1894 bis 1953, J. Frejka, 1904 bis 1952, und E. F. Burian, geb. 1904, und des Schauspielers V. Vydra d. Ä., 1876 bis 1953) eine programmatische theaterästhetische Literatur heran, die sich vor allem den Fragen der Bühnenkunst zuwandte. Und zugleich entstand unter der Leitung des Dramatikers und Historikers des Prager Nationaltheaters Jan Bartoš (1893 bis 1946) eine selbständige Theaterabteilung im Prager Nationalmuseum, die bis auf den heutigen Tag die tschechischen Theaterdokumente und Archivmaterialien zusammenfaßt.

Über Zichs Initiative knüpft die tschechische Theaterwissenschaft bereits in ihren Anfängen an jene scharf umrissene Schule an, die — ausgehend von der strukturalistischen Ästhetik — in vielen Punkten den Tendenzen der linksgerichteten Künstler- (und Theater-) Avantgarde jener Zeit verwandt ist. Das Haupt der Prager strukturalistischen Schule war der Professor der Ästhetik an der Karls-Universität Jan Mukařovský (geb. 1891), der bereits vor dem zweiten Weltkrieg Theaterthemen auf die Tagesordnung seines Seminars setzte (ebenso der Romanist V. Tille, 1867 bis 1937, und der Germanist O. Fischer). Der bedeutendste strukturalistische Theaterhistoriker war Jindřich Honzl, Verfasser von Studien über die Schauspielergeste, das Wort auf der Bühne und im Film, über das Symbol auf dem Theater, über die Gesetze der Bühnenbildnerei und Autor von Monographien über das moderne sowjetische und klassische tschechische Theater. Nach der Schließung der tschechischen Hochschulen durch die Nazis im Jahre 1939 wurden die theaterwissenschaftlichen Bestrebungen halblegal in der Zeitschrift „Program" und im Seminar von E. F. Burians Theater D 40 bis 41 fortgesetzt, bis diese Szene 1941 von der Gestapo geschlossen wurde. Die strukturalistische Gruppe der Theaterwissenschaftler schuf sodann (seit 1943) eine selbständige Bücherfolge „Knihovna divadelního prostoru" (Bücherei des Theaterraums, Redakteur Architekt M. Kouřil, geb. 1911), in der

es jedoch bis Kriegsende nur gelang, einen Teil der vorbereiteten Manuskripte herauszugeben. Die Edition war ursprünglich gegründet worden, um szenographische Literatur herauszubringen (Übersetzungen Furttenbachs, Vitruvius', Pollux'), fügte jedoch sofort Ausgaben sonstiger übersetzter Theaterliteratur hinzu (Freytag, Diderot, Rolland), älterer heimischer (Blahník, Bartoš, E. F. Burian) und neuere Studien ihrer engsten Mitarbeiter. Von diesen wiesen den kollektiven Charakter des Theaterschaffens und den synthetischen Charakter des Theaters als eines Gesamtkunstwerks nach: Kořil an Analysen der eigenen Praxis als Szenograph und Theaterorganisator („Divadelní prostor" [der Bühnenraum], Prag 1945) und J. Pokorný (geb. 1920) an Analysen der historischen Theaterstile („Složky divadelního výrazu" [Komponenten des Theaterausdrucks], Prag 1946). Der Dialektik der gegenseitigen Beziehungen innerhalb der Theaterbeziehungen widmete der Regisseur A. Dvořák (geb. 1920) eine Studie („Divadelní a dramatický prostor" [Der Raum in Theater und Drama], Prag 1946). Die strukturalistische Gruppe, deren Mitglieder gesinnungsmäßig Kommunisten waren, suchte zugleich die Konsequenzen ihrer theoretischen Anschauungen über den kollektiven Charakter des Theaterschaffens in der Praxis anzuwenden. Sie leitete die Agitation für die Revision des Autorengesetzes, das den Theaterkünstlern lediglich die Stellung von reproduzierenden Künstlern zusprach, und ihre Mitglieder hatten vor allem in der Illegalität die Grundsätze der kollektiven Leitung der Theater und des Theaterlebens in der ganzen Republik vorbereitet und sodann in der Revolution 1945 in der Praxis durchgesetzt.

Parallel entstand 1942 unter Frejkas Führung die „Vereinigung für Bühnenschaffen" beim Verein Umělecká Beseda in Prag. Sie veranstaltete regelmäßig wöchentlich Vorträge mit Diskussionen über die verschiedensten Theaterthemen und war eher eine in ihren Ansichten weniger scharf umgrenzte und liberalere Diskussionstribüne als der Mitarbeiterkreis der „Bücherei des Theaterraums". Sie schuf keine neue Schule und erhob auch keinen Anspruch auf einen methodischen Charakter wissenschaftlichen Typs. Die Vorträge einiger ihrer Mitglieder (J. Träger, geb. 1904, und J. Kopecký, geb. 1919) konnten gleichfalls erst nach dem Krieg veröffentlicht werden; ebenso konnte die Vereinigung erst nach dem Krieg eine eigene Zeitschrift gründen („Divadelní zápisník", 1945—1948, Redakteur J. Träger).

Auf diesen Grundlagen entstand die Organisation der theaterwissenschaftlichen Institutionen nach der Revolution. Sogleich im Jahre 1945 erneuerte Mukařovský sein Theaterseminar und organisierte überdies allmählich normale Vortragskurse über Theatergeschichte und -theorie. Zugleich organisierte an der Brünner Universität der Slawist und Historiker des südslawischen Dramas Frank Wolmann (geb. 1888) ein selbständiges Theaterseminar und hier wurde zum erstenmal in der ČSR ein Doktorat der Theaterwissenschaft verliehen. Zugleich wurden die bisherigen Konservatorien, denen die Ausbildung der jungen Schauspieler und Regisseure oblag, zu Hochschulen erhoben: 1945 entstand die Akademie der musischen Künste (mit einer Theater-, Film- und Musikfakultät) in Prag, 1946 die Janáček-Akademie der musischen Künste in Brünn, 1948

wurde analog eine slowakische musische Hochschule in Bratislava geschaffen. Das Lehrfach der Theaterwissenschaft ging 1950 von der Karls-Universität an die Prager Akademie der musischen Künste über, wo unter Honzls Leitung ein selbständiger Lehrstuhl der Theaterwissenschaft und Dramaturgie, und unabhängig davon, ein Lehrstuhl der Tanztheorie und Kritik unter Leitung J. Reymosers (geb. 1904) entstand. Ein Zentrum der Theaterdokumentation wurde 1949 geschaffen und provisorisch als Dokumentationsabteilung der Theater- und Literaturagentur zugeteilt. Ein selbständiges Theater-Forschungskabinett wurde zunächst bei der Slowakischen Akademie der Wissenschaften in Bratislava errichtet (1954), dann bei der Tschechischen Akademie der Wissenschaften in Prag (1956), mit der Aufgabe, eine neue Geschichte des tschechischen und slowakischen Theaters und ein Theaterlexikon auszuarbeiten. Die Mängel und Lücken, die beinahe auf Schritt und Tritt in der überkommenen Theaterdokumentation festgestellt wurden, und die mangelhafte Ausstattung der bisherigen Bibliotheken mit Theater-Fachliteratur führten 1956 zur Errichtung des Theaterinstitutes in Prag, dessen Aufgabe es ist, eine verläßliche Dokumentation für Studien- und Forschungszwecke zu sichern und ausreichend ausgestattete Zentren für den Bedarf der Theaterpraxis zu schaffen. An Zeitschriften erschien das alle zwei Monate herausgegebene Sammelbuch von Aufsätzen und Essays „Otázky divadla a filmu" [Theater- und Filmprobleme] (1945 bis 1950, Redakteur J. Honzl), das vor allem Arbeiten von Theoretikern veröffentlichte, die aus dem Kreis der Strukturalisten hervorgegangen waren; Übersetzungen von Aufsätzen und Studien über russische Themen druckte die Zweimonatsschrift des Tschechoslowakisch-sowjetischen Instituts „Sovětské divadlo" (Sowjet-Theater) ab (1950 bis 1955); der Theorie des Tanzes war eine eigene Fachzeitschrift gewidmet, „Taneční listy (1945 bis 1949, Redakteur J. Reymoser); schrittweise wurde die Theaterpublizistik in einer einzigen Monatsschrift „Divadlo" (Theater) vereinigt. Die Theaterabteilung der Slowakischen Akademie der Wissenschaften besitzt ihre eigene Zweimonatsschrift „Slovenské divadlo" (Das slowakische Theater).

Die verhältnismäßig starke theatertheoretische Aktivität kurz nach dem Krieg war eine Folge des Umstands, daß verspätet Manuskripte veröffentlicht wurden, die während des Krieges nicht erscheinen konnten. Im Jahre 1948 erklärte das Haupt der Prager Schule der strukturalistischen Ästhetiker, J. Mukařovský, den Strukturalismus für eine bereits abgeschlossene Entwicklungsepoche, von der man zur Schaffung einer bereits unmittelbar marxistischen Kunstwissenschaft übergehen müsse. Zur Herausbildung einer ausgesprochenen Schule mit ausgearbeiteter Methodik ist es jedoch bisher noch nicht gekommen. Auf dem Gebiet der Theatertheorie spiegeln sich hierin auch die Folgen der Tatsache wider, daß inzwischen der Aufbau des neuen Theaterlebens die Theoretiker entweder unmittelbar in die Theaterpraxis oder in verschiedene kulturpolitische Funktionen oder auf Lehrstellen an den Theaterhochschulen versetzt hatte, wodurch vorübergehend eher die Popularisierung auf Grund von bereits früher aufgespeichertem Material und Erkenntnissen das Übergewicht über die

Forschungsarbeit gewann. Die publizistische Tätigkeit in der Tagespresse wuchs in die Breite, die Beiträge der Theoretiker in öffentlichen Diskussionen mit den Praktikern über aktuelle Fragen erschienen in dem schriftlich festgehaltenen Diskussionsmaterial in Buchform (Diskussion über das Erbe K. S. Stanislawskijs, über J. K. Tyls dramatisches Werk). Die Theoretiker widmeten sich der Herausgabe, dem Kommentieren und zum Teil auch dem Übersetzen von Klassikern des heimischen und ausländischen Dramas (Tyl, Jirásek, Ostrowskij, Shakespeare, Goldoni u. a.) und dem Verfassen von Hochschulskripten (insb. eines Überblicks über die Theatergeschichte). Von diesen Arbeiten gelangte bis zur Buchform die umfangreiche „Einführung in die Grundprobleme des Theaters" (Turčanský Martin, 1948), verfaßt von Petr Karvaš (geb. 1920), die ebenfalls noch stark vom Strukturalismus beeinflußt war. Historische Themen und dramaturgische Gesichtspunkte überwogen. Von den in Buchform veröffentlichten Arbeiten führte das praktische Bedürfnis zu der Zusammenfassung „Divadla a divadelní sály v českých krajích [Theater und Theatersäle in den tschechischen Ländern] (A. Javorin, Prag 1949, 2 Bde.). Hinzu kamen einige Sammelbände von tschechischen und übersetzten Bühnenstükken (auch für Puppenspiel); Jubiläen veranlaßten das Erscheinen von Katalogen, Verzeichnissen und Repertoire-Übersichten einiger Theater. Der Einfluß des Musikwissenschaftlers, Historikers und Kulturministers Zdeněk Nejedlý (geb. 1878) kam auch in der Theatergeschichte zur Geltung durch das Interesse der Verfasser für jene Persönlichkeiten und Abschnitte der Theatergeschichte von den Anfängen der nationalen Wiedergeburt gegen Ende des XVIII. Jahrhunderts bis zum ersten Weltkrieg, welche Träger der Tendenzkunst im Sinne des Ringens um nationalen und sozialen Fortschritt und dem Typ ihres künstlerischen Ausdrucks nach volkstümlich waren und sich durch ihre Allgemeinverständlichkeit an den breitesten Kreis des Publikums wandten (so zwei Sammelbände von Studien und Dokumenten „Blätter aus der tschechischen Theatergeschichte", Prag 1954). Popularisierenden Charakter trugen Monographien, ob es sich nun um Dokumenten- und Bildmaterial über hervorragende Schauspieler der Vergangenheit handelte (J. Páleníček: „Jindřich Mošna", Prag 1953; J. Träger — Vl. Müller: „Eduard Vojan", Prag 1953) oder um Biographien (Fr. Götz: „Jaroslav Kvapil", Prag 1948; J. Kopecký: Růžena Nasková", Prag 1948). Zum Erbe der positivistischen Schule gehört Jan Vondráčeks (1882 bis 1953) „Geschichte des tschechischen Theaters 1771 bis 1824" (erschienen nach dem Tode des Verfassers 1956) mit reichhaltigen Zitaten von Dokumenten. Eine Anwendung der Leninschen Theorie der Widerspiegelung auf das theatergeschichtliche Material brachte J. Pokornýs Werk „Die Zeit Shakespeares und das Theater" (Prag 1955). Von szenographischen Werken erschien die Bildermonographie des zeitgenössischen bildenden Künstlers „Vlastislav Hofman" (Prag 1949) und V. Heppners (geb. 1917) historische Studie „Das Bühnenbild auf der Szene des Nationaltheaters" (Prag 1955).

Etwa seit 1955 trat von neuem eine verstärkte Tendenz zu eigener Forschungsarbeit zutage, zur Revision und Überprüfung der bisherigen heuristi-

schen Arbeit und zugleich das Streben nach Untersuchung der experimentierenden Epoche des tschechischen Theaters seit dem Ende des ersten Weltkriegs und nach Lösung ästhetischer Probleme. Dieses Streben äußert sich vorderhand vor allem in vorbereitendem Studium und Sammeln von Material oder in kleineren Zeitschriften und Aufsätzen.

TÜRKEI: Haldun Taner (Universität Istanbul)

Wir verfügen leider über kein theaterwissenschaftliches Institut im Rahmen der türkischen Universitäten. Bisher wurden manche theaterwissenschaftliche Themen im Lehrplan der verschiedenen philologischen Abteilungen der Philosophischen Fakultät als Anhang der Literaturgeschichte behandelt. Es wurden sogar Dissertationen angenommen, insofern sie von einem literaturgeschichtlichen Gesichtspunkt aus verfaßt wurden.

Die Initiative, die Theaterwissenschaft als eine unabhängige Disziplin zu behandeln und ein theaterwissenschaftliches Institut zu gründen, kam zuerst aus der philosophischen Fakultät in Istanbul. Für diejenigen Professoren dieser Fakultät, die in Deutschland studiert hatten, war der Begriff der Theaterwissenschaft nicht fremd. Das veranlaßte den Verfasser dieser Zeilen im Jahre 1955, nach einer Studienreise in Deutschland, einen Bericht über die theaterwissenschaftlichen Institute zu verfassen und eine Theaterzeitschrift OYUN (das Spiel) zu veröffentlichen, deren Aufgabe es sein sollte, auch in der Türkei ein solches Institut ins Leben zu rufen.

Wenn diese Bemühungen zu keinem praktischen Resultat gelangen konnten, so haben sie wenigstens dazu beigetragen, einen günstigen Boden vorzubereiten, so daß vor kurzem eine theaterwissenschaftliche Vorlesung über Theaterkritik in den Lehrplan des Zeitungswissenschaftlichen Institutes aufgenommen wurde. Außerdem ist für die philosophische Fakultät ein Theaterseminar geplant, das den Kern eines zukünftigen Institutes bilden soll. Das Programm dieses provisorischen Seminars wird vorläufig theoretische und praktische Dramaturgie verbinden. Theatergeschichte wird insofern gelesen werden, als sie für das Verstehen der Texte und Autoren notwendig ist.

Auch in Ankara wurde inzwischen der Boden so weit vorbereitet, daß auch dort die Begründung eines unabhängigen Institutes geplant ist. Für die Eröffnung im November 1957 werden Vorbereitungen getroffen. Das Programm wird im allgemeinen aus 1. Theatergeschichte (wobei auch die türkische Theatergeschichte erforscht wird), 2. aus allgemeiner Dramaturgie und 3. aus der Technik des Stückschreibens bestehen. Soviel ich daraus ersehen kann, wird dieses Institut die theoretischen Fächer der deutschen Institute mit den praktischen Übungen der amerikanischen Play-wright-Kurse zu verbinden suchen. Ein amerikanischer Fachmann wird die Leitung dieses Institutes übernehmen.

Außer diesen beiden Universitäten wird über Theaterkunde in den Schauspielabteilungen des Staatskonservatoriums in Ankara und des städtischen Konservatoriums in Istanbul einführend gelesen.

Wir verfügen vorläufig leider über keine Gesellschaft für Theaterforschung. Aber eine Theaterkommission im Rahmen der UNESCO, bestehend aus den Professoren und Theaterdirektoren, beschäftigt sich stets mit internationalen Theaterfragen. Wir besitzen weder ein Theatermuseum noch eine Spezial-Bibliothek für Theaterforschung. Die internationale Theaterbibliothek hat Herrn Türker Acaroğlu in Ankara mit einer Sektion in der Türkei beauftragt.

Unter den theatergeschichtlichen Publikationen der letzten Zeit können nur zwei Arbeiten als einwandfrei wissenschaftlich betrachtet werden. Die erste ist eine Arbeit über KARAGÖZ von Professor Sabri Esat Siavusgil. (Basin yatin U. müdürlügü Ankara.) Die zweite eine Arbeit über ORTAOYUNU von Ahmet Kutsi Tecer (in Form einer Artikelserie in der Zeitschrift Istanbul, Jahrgang 1955). Die erste Arbeit ist als Buch erschienen und bereits ins Französische und Englische übersetzt worden. Die zweite liegt nur in türkischer Sprache vor.

Vereinigte Staaten von Amerika: A. M. Nagler (Yale University)

Betrachten wir einmal das sonderbare Lebewesen, das seine Lehrjahre an einer amerikanischen Universität mit einem Dr. phil. in Theatergeschichte zum Abschluß bringt. Dreijähriges Studium (nach dem Bakkalaureat), mündliche Prüfung, Dissertation, Promotion — das sind die Stadien. (Manche Studenten erwerben sich zwischendurch erst den Magistertitel.) Der Weg zum Bakkalaureat ist schon entscheidend. Denn in den hiesigen Colleges wird nicht nur allgemeine Bildung erstrebt, sondern bereits das Sonderinteresse für ein spezielles Wissensgebiet geweckt und entwickelt, zumal die Lehrpläne der Colleges schmiegsam sind und persönliche Veranlagung berücksichtigen, so daß es einem Studenten möglich ist, auf der Gymnasialstufe sozusagen schon Vorlesungen über dramatische Literatur (und oft auch Theatergeschichte) zu hören und Seminarübungen auf diesem Gebiet mitzumachen, ehe er auf die Universität (Graduate School) kommt. Der Student kann sogar sein Bakkalaureat durch Spezialisierung im Drama (Theater) erwerben und sich dabei auch mit dem praktischen Theater vertraut machen, durch ein bißchen Schauspielerei, Regie, Sprechausbildung und Mitarbeit am Erzeugen von Theaterdekorationen. Das ergibt natürlich einen geeigneten Hintergrund, wenn auch mit „small Latine, and lesse Greeke", für das spätere akademische Studium an der Universität. Aber auch auf der Hochschule selbst haben die Studenten der Theaterwissenschaft dann Gelegenheit, an Aufführungen mitzuwirken, als Schauspieler oder Inspizienten, gelegentlich auch als Regisseure, zumal die Universitätstheater gut ausgerüstete Bühnen besitzen, auf denen wiederum jene Studenten, die sich dem Berufstheater widmen wollen, lernend ihre Bühnenträume realisieren. Die Symbiose der akademischen Studenten mit den Studenten des praktischen Theaters ist für beide Gruppen nur ein Vorteil: die einen nehmen doch etwas Kontakt mit der akademischen Seite, die anderen geraten nicht in Gefahr, in trockene Pedanterie zu verfallen.

Für welche Themen interessiert sich unser cand. phil. in Theatergeschichte?

Im Grunde für alles, wenn nur der Funke der Begeisterung vom Lehrer auf den Schüler überspringt. Im allgemeinen kann man sagen, daß die hiesigen Studenten nur geringen Enthusiasmus für die theatralische Vergangenheit ihres Landes zeigen. Sie finden die Beschäftigung mit dem europäischen Theater weit faszinierender. Diese kosmopolitische Haltung spiegelt sich in den Dissertationsthemen, die beispielsweise von meinen Studenten in den letzten Jahren gewählt wurden: der schauspielerische Stil im mittelalterlichen Theater, Garrick als Regisseur, der Klassizismus im europäischen Theater um 1800, der Spielstil und das komische Kostüm des englischen Possenschauspielers im 18. Jahrhundert, die Ballette und Pantomimen im Jesuitentheater, die Rekonstruktion der Bühnen der Restaurationsepoche, die Aufführungsprobleme der szenischen Kantate, usf. Die amerikanischen Dissertationen werden in der Regel nicht gedruckt, aber doch kapitelweise in Zeitschriften ausgeschrotet. Eine Serie, in der theaterwissenschaftliche Dissertationen veröffentlicht werden könnten, also etwas wie „Die Schaubühne", gibt es hier leider nicht. Hier könnten nur Subventionen Abhilfe schaffen.

Und was geschieht mit dem jungen Doktor? Er beginnt seine Wanderjahre als Dozent, erst an diesem und dann an jenem College. Spezialisierung: natürlich Drama, mit etwas mehr Theatergeschichte als er selbst seinerzeit im College hatte. Man blickt mit Hoffnung in die Zukunft. Die Colleges sind schon zum Bersten gefüllt. Der stete Geburtenzuwachs erlaubt es den Statistikern auszurechnen, wann das Maß voll sein wird, wenn man nicht vorbeugt. Also beugt man vor: die Colleges werden vergrößert, die Universitäten ausgeweitet, mehr Dozenten werden engagiert. Und immer wieder Drama kombiniert mit Theatergeschichte. Wir können nur wünschen, daß eines Tages die Autonomie des Theaterwissenschaftlers ebenso anerkannt sein wird, wie es die des Kunst- und Musikhistorikers heute schon ist.

Theaterwissenschaft ist eben hüben und drüben eine junge Disziplin. Darum haben wir auch in Amerika nur wenige hauptberufliche Theaterforscher und nur wenige Lehrkanzeln für Theatergeschichte. Aber es gibt viele Theaterforscher im Nebenberuf, vor allem unter den Anglisten, die sich auf das Drama spezialisieren. Solche Konzentration ist durchaus ein amerikanisches Phänomen und begründet die Existenz von Gelehrten, die das Studium der dramatischen Literatur einer bestimmten Epoche sich zur Lebensaufgabe machen. Da in der englischen Abteilung einer großen Universität zehn bis zwölf Professoren Seminarunterricht erteilen (den Vorlesungsbetrieb kennt man ja kaum), so wird dadurch deutlich die Spezialisierung in Einzelgebiete und -perioden begünstigt. Der „absolute" hauptberufliche Theaterhistoriker, der definitionsgemäß ein Polyhistor sein müßte, blickt mit Neid auf seine anglistischen Kollegen, die sich auf ein begrenztes (und in der Begrenzung offenbar unerschöpfliches) Gebiet konzentrieren dürfen. Bei solch intensiver Beschäftigung mit der dramatischen Literatur einer Epoche wird naturgemäß das Theater nicht übersehen. Der Anglist wird zum Theaterhistoriker im Nebenberuf, und von seinen erfolgreichen Bemühungen auf diesem Gebiet muß zunächst die Rede sein.

Von Gerald E. Bentleys „The Jacobean and Caroline Stage" sind bereits fünf Bände erschienen (1941 bis 1956), von denen zwei den Schauspielern und Truppen gewidmet sind. Der abschließende sechste Band wird sich mit den Theatern und ihrem Publikum befassen. Damit hat E. K. Chambers' „The Elizabethan Stage" eine monumentale und kongeniale Fortsetzung gefunden. In Büchern, die auch methodisch wichtig sind, haben Alfred Harbage mit „Shakespeare's Audience" (1941) und Harry W. Pedicord mit „The Theatrical Public in the Time of Garrick" (1954) ausgezeichnete Publikumsuntersuchungen vorgelegt. Das Fortleben Shakespeares auf den anglosächsischen Bühnen wurde von George C. Odell, „Shakespeare from Betterton to Irving" (1920), und, mit geschärftem Blick und auf Grund der Soufflierbücher, von Arthur C. Sprague, „Shakespeare and the Actors" (1945) und „Shakespearean Players and Performances" (1953), erforscht. Charles B. Hogan verdanken wir den ersten Band einer statistischen Übersicht über Shakespeare-Aufführungen in London: „Shakespeare in the Theatre: 1701—1800" (1952). Den Verballhornungen Shakespearescher Stücke während der Restaurationsepoche ist Hazelton Spencer nachgegangen: „Shakespeare Improved" (1927), während Robert G. Noyes sich „Ben Jonson on the English Stage, 1660—1776" (1935) zum Thema wählte. Wissenschaftlich einwandfreie Schauspielermonographien stammen von Harold N. Hillebrand, „Edmund Kean" (1933), und Herschel Baker, „John Philip Kemble" (1942). John C. Adams hat 1942 „The Globe Playhouse" errichtet, einen Bau, der seither bedenklich zu wackeln begonnen hat. Leslie Hotson, mit seiner Spürnase für unerschlossene Quellen, hat 1928 neues Material über „The Commonwealth and Restoration Stage" zu Tage gefördert. Richard Steeles theatralischer Laufbahn ist John Loftis nachgegangen: „Steele at Drury Lane" (1952). Wichtige theatergeschichtliche Beiträge von Alan Downer, George W. Stone und William van Lennep sind in Zeitschriften verstreut. Karl Youngs „The Drama of the Medieval Church" (1932), wenn auch vornehmlich literarhistorisch orientiert, ist auch dem Theaterforscher unentbehrlich. Den Hauptbeitrag zur Theatergeschichte des Mittelalters hat wohl M. Blakemore Evans geleistet mit seinem Buch „The Passion Play of Lucerne" (1943).

Unter den Romanisten verdanken wir Henry C. Lancaster die Veröffentlichung des „Mémoire" der Mahelot und Laurent (1920). Außerdem kommt in den dreizehn Bänden seiner Geschichte des französischen Dramas auch das Theater zu seinem Recht. Bert Edward und P. G. Young dürfen wir zu ihrer Faksimileausgabe des „Registre de la Grange" (1947) gratulieren. In Charles I. Silins „Benserade and His Ballets de Cour" (1940) wird das Hofballett unter Ludwig XIV. lebendig. Grace Franks „The Medieval French Drama" (1954) enthält auch Ausblicke auf das Theater. Albert Rennerts „The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega" (1909) ist immer noch ein (wenn auch veraltetes) Werk, das man befragen muß. Aus den Reihen der klassischen Philologen und Archäologen kommt Margarete Bieber, die eben die Neuauflage ihrer „History of the Greek and Roman Theatre" (1939) vorbereitet — immer noch die wichtigste Synthese unseres Wissens über das Theater des Altertums. Von der

Kunstgeschichte her näherte sich A. Hyatt Mayor der „Bibiena Familiy" (1945). Earle Ernst hat uns jüngst mit „The Kabuki Theatre" (1956) ein anschauliches und gut fundiertes Bild der populären japanischen Bühne gegeben. Von den jüngsten Publikationen der „absoluten" Theaterwissenschaftler seien George R. Kernodles „From Art to Theatre" (1944) und meine „Sources of Theatrical History" (1952) erwähnt; Kernodles Buch ist der einstweilen wichtigste amerikanische Beitrag zum Thema Renaissancetheater, und in meinen „Sources" habe ich den Versuch unternommen, den Studenten eine Sammlung theatergeschichtlicher Primärquellen in die Hand zu drücken, die doch die „Mütter" unserer Wissenschaft sind, zu denen man immer wieder hinabsteigen muß.

Schließlich das amerikanische Theater. Für Neuyork sind George C. Odells „Annals of the New York Stage" (1927 bis 1949) in fünfzehn Bänden das unumgängliche Nachschlagewerk, das von den Anfängen um 1750 bis 1894 reicht. Von den älteren Werken über das Theater in Neuyork ist T. Alston Browns dreibändige „History of the New York Stage" (1903) noch immer brauchbar. Das amerikanische Theater des 19. Jahrhundert hat man lange mit Gleichgültigkeit, wenn nicht gar mit Verachtung, behandelt. Wir haben für dieses Jahrhundert nur einen Wust von theatralischen Memoiren und im übrigen unkritische, also gefärbte, Schauspielermonographien im Stile von „Wie ich ihn kannte". Eleanor Ruggles' Biographie von Edwin Booth, „Prince of Players" (1953), ist noch ein später Nachkömmling dieser Form. Was für das 19. Jahrhundert geleistet werden kann, zeigte uns Marvin Felheim mit seinem Buch „The Theater of Augustin Daly" (1956): hier wird nicht einfach ein neuer Legendenkranz gewunden, hier werden die Quellen kritisch gesiebt. Die Geschichte des amerikanischen Theaters außerhalb von Neuyork ist noch zu schreiben. Wer sehen will, was bisher in dieser Richtung geleistet wurde, muß die wertvolle Bibliographie befragen, die Clifford E. Hamar im „Educational Theatre Journal" (Dezember 1949) nach geographischen Gesichtspunkten zusammengestellt hat: „American Theatre History: A Geographical Index." Unendlich reiches dokumentarisches Material lagert noch ungehoben in den Archiven der Theatersammlungen der New York Public Library, der Harvard Theatre Collection, der Folger Shakespearean Library in Washington und der Huntington Library in California, um nur die wichtigsten zu nennen. Während diese Schätze sichergestellt sind, sind andere Objekte in Gefahr zerstört zu werden, vor allem die alten Bühnenhäuser, die, soweit sie nicht schon in Kinos verwandelt wurden, zum Verfall oder Abbruch verurteilt sind und die, ehe sie verschwinden, wissenschaftlich aufgenommen werden müßten. Hier eröffnet sich ein unmittelbarer Aufgabenbereich für die im Vorjahre gegründete American Society for Theatre Research, von deren Existenz wir uns alle einen Antrieb für das theatergeschichtliche Studium in den USA erwarten. Der von der Society veröffentlichte erste „Newsletter" gibt Auskunft über die Projekte, die den Mitgliedern unmittelbar am Herzen liegen.

POMPONIUS LAETUS' WIEDERERWECKUNG DES ANTIKEN THEATERS

Von Margret Dietrich (Wien)

Es war ein merkwürdiger Mann, dem wir die ersten praktischen Versuche verdanken, im Zeitalter der Renaissance die antike Bühne wieder zu verlebendigen. Er nannte sich Giulio Pomponio Leto oder auch Pomponius Laetus und ist unter diesem Namen in die abendländische Theatergeschichte eingegangen. An anderen Stellen seiner Werke bezeichnete er sich auch als Fortunatus, Infortunatus oder als Balbus (der Stotterer), womit er wohl auf einen ihm eigenen Sprechfehler hinweisen wollte. Der eigentliche Taufname des Pomponius ist uns unbekannt. Vieles von dem, was wir über das persönliche Leben dieses sympathischen Kauzes wissen, entstammt einer einzigen ausführlichen Quelle: Antonius Sabellicus, ein Schüler des Pomponius, berichtet über seinen Meister in einer „Vita Pomponij", die später zusammen mit den „Opera Pomponii Laeti" abgedruckt[1]) wurde.

Pomponius gehörte zum Kreis jener römischen Humanisten des 15. Jhdts., die die Renaissance der Antike in einem ganz konkreten und naiven Sinne verwirklichen wollten. Altrömische Tugenden und altrömischer Lebensstil galten ihm als erstrebenswerte Ziele, nicht nur für seine Person, sondern auch für die Öffentlichkeit. Und so setzte er all seine Kräfte ein, sich selbst und seine Zeit diesem Ziele näher zu bringen. Im Rahmen dieser Bestrebungen unterlief ihm sozusagen auch die Bühne und er bemühte sich um ihre Rekonstruktion und analoge Erneuerung nicht mehr und nicht weniger, wie er andere antike Sitten und Lebensgepflogenheiten in seiner Zeit zu erneuern suchte. Diese Renaissance des Lebensstiles und der Künste geschah dabei nicht von ungefähr, nicht als Modeerscheinung oder Zufall, sondern aus tiefer innerer Reaktion auf den eng gewordenen erstarrten Spiritualismus des Mittelalters, auf die Welt- und Naturentfremdung des einzelnen und die daraus resultierende Decadence des öffentlichen Lebens. Rückkehr zur Antike bedeutete dabei — für Menschen wie Pomponius Laetus — nicht historische Wiederentdeckung und nicht archäolo-

[1]) Mir liegt die Straßburger Ausgabe vor: Opera Pomponii Laeti, Romanae historiae compendium, ab interitu Gordiani Junioris usque ad Justinum tertium. Pomponius: de Romanorum Magistratibus, De Sacerdotiis, De Jurisperitis, De Legibus ad M. Pantagathum. Item: De Antiquitatibus urbis Romae libellis, qui Pomponio adscribitur. Pomponii Epistolae aliquot familiares. Pomponij vita, per M. Antonium Sabellicum. Impressum (S. 68): Argentorati ex Aedibus Schurerianis Mense Octobri. Anno a Christo nato MDXV.

gische Rekonstruktion vergangener Zeiten, sondern lebendige Wiedergewinnung des stolzen Vätererbes aus römisch-republikanischer Zeit, Anknüpfen an jenen historischen Entwicklungspunkt von Kultur- und Geistesleben, in dem das Abendland — die Antike verabschiedend — seine Weltliebe unterdrückt hatte zugunsten der reinen und ausschließlichen Orientierung im göttlichen Bereich. War aber die Welt nicht auch ein Geschenk Gottes? Hieß sie verachten, nicht zugleich Gott mißachten? Es wäre ganz falsch, anzunehmen, die neue Richtung habe sich im Prinzip oder naturnotwendig gegen die Kirche gewandt. Im Gegenteil, die Kirche selbst förderte die neuen Bestrebungen und konnte sich dabei auf manchen Kirchenvater berufen.

Mit wenigen Ausnahmen teilten die Renaissance-Päpste z. B. den Standpunkt des Klemens von Alexandrien, des altkirchlichen Schriftstellers aus dem 2. Jahrhundert, der sehr souverän und freimütig bekannte: „Die heidnische Philosophie schadet dem christlichen Leben nicht und diejenigen verleumden sie, die sie als eine Werkstätte des Irrtums und schlechter Sitten darstellen, denn sie ist jenes Licht, jenes Bild der Wahrheit und jenes Geschenk, das Gott den Griechen gegeben hat; weit davon entfernt, durch leeres Blendwerk der Wahrheit zu schaden, gibt sie uns nur ein Bollwerk der Wahrheit mehr und hilft, wie eine Schwesterwissenschaft den Glauben begründen[2])."

Freilich, ganz ohne Gefahr für die Kirche des 14. und 15. Jhdts. war aber der fröhliche Aufbruch der Humanisten in die Welt der Antike nicht; und gerade an der Gestalt des Pomponio und der von ihm geleiteten „Römischen Akademie" wird die Gefahrenquelle eines künstlich erneuerten antiken Lebensethos für Kirche und Papsttum jener Zeit evident. So unterscheiden die Päpste denn auch bald christliche und heidnische Humanisten. Mit geschickter Diplomatie setzten sie die letzteren mit an den Tisch des Lebens, zogen sie als Sekretäre oder Skriptoren an die Kurie, nützten ihre philologischen Kenntnisse und verhinderten auf diese Weise möglichst eine verderbliche Wirkung der Ausbreitung antikirchlicher Lehren. Den meisten Humanisten jener Zeit war der Brotkorb in der Kurie wichtig genug, ihre antiken Forschungen in den Dienst der Kirche zu stellen. Die meisten Päpste anderseits waren feinsinnig, künstlerisch gebildet und lebensklug genug, zu erkennen, daß im Strome der Zeit das Haus Gottes erhalten und weitergebaut werden mußte: geistige und gefühlsmäßige Entwicklungen der Lebens- und Welteinstellung sind so wenig zu stauen oder zu vernichten, wie reißende Ströme; im besten Falle sind sie zu lenken oder zu beeinflussen.

Pomponio wurde sehr fest in dieses Netz der Auseinandersetzung zwischen Papsttum und Renaissance verstrickt — und da Komödienspielen bei ihm nicht reine Unterhaltung war, sondern tief innerliches Bekenntnis zur antiken Geisteshaltung und Lebensform, so gerieten auch seine Inszenierungen zeitweise unter das Verdikt der Kirche und wurden als republikanische Umtriebe verurteilt, bis ein neuer Papst kam, Sixtus IV., der sich auf geistlichem und weltlichem Thron sicher genug fühlte, den Humanisten wieder freiere Bahn zu gewähren.

[2]) Pastor, Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters, Bd. 1, S. 11.

II.

Es war ein merkwürdiger Mann, dieser Pomponius Laetus, Professor für Rhetorik und lateinische Sprache an der Universität in Rom. Er wollte, zumindest für seine Person, als altrömischer Bürger leben; und so richtet er sich auf dem Quirinal ein Haus ein, zu dem Grundstücke und Gartenanlagen gehörten[3]). Hier züchtete er Enten und sonstiges Geflügel, legte Garten und Rebenstöcke genau nach den Vorschriften des Portius Cato, des Varro und des Columella an, die er eifrig studiert hatte.

„... Domum habuit in exquiliis permodicam, et vineam in quirinali, in qua succisiuis operabatur horis, Portij Catonis, Columellae et Varronis, quorum studiosissimus fuit praecepta vel in paruis secutus. Pari studio domi hortulum colere, alereque simul amphibias aues, atque omnifariam cortenses, feriatus piscari quandoque aut visco et rhetibus aucupari, commessarique interim ac potare auidius sub umbra, fluuiali ripae, aut fontibus accubans[4])."

Diese Idylle schlichter, spartanischer Lebensweise überrascht einigermaßen, Vogelfänger, Fischer, Landmann, Naturliebhaber und Gelehrter war Pomponio in einer Person. Aber noch weiter geht er in der Nachahmung der Alten, wie er sie sich vorstellte: seine Wohnung am Quirinal hatte er sich als altrömische Wohnung einrichten lassen. Nur daß sie wohl mehr einem antiken Museum als einer Wohnung glich. Antike Architektur- und Skulpturfragmente schmückten die Wände, alte Inschriften und Münzen lagerten in den Kästen[5]). Hier war seine eigentliche Welt, in dieser Wirklichkeit der Antike blühte er auf. Hörschelmann charakterisiert den Pomponio sehr treffend: „Die Wirklichkeit der Dinge, die ihn umgaben, galt ihm als bloße Scheinwelt, und nur die antike Welt als die Wirklichkeit, in der er mit seinem ganzen Wesen aufging[6])." Und dementsprechend wanderte er oft durch die Stadt und blieb vor den Ruinen des alten Rom stehen. In Entzückung und Ergriffenheit sollen ihm dann nicht selten die Tränen ins Auge getreten sein[7]). Wunderlich genug muß er wohl ausgesehen haben, nach dem Porträt, das Sabellicus uns schildert: „Vestiebatur fere Gallico panno, veste paululum a pedibus retracta. Pileatus hyeme et coturnatus procedebat in publicum[8])." Und sein körperliches Aussehen beschreibt er weiter: „... liberali facie, breui statura, colore subaquilo, capillo leniter inflexo, minutis oculis ac sub fronte penitus repostis, sed qui in risu gratiam omnino aliquam mererentur[9])."

Dieser kleine dicke Mann nun, mit den lebhaften Zügen, Bart, Filzkappe und altrömischer Kleidung —, war unter seinen Hörern sehr beliebt. Morgens, bevor noch die Sonne aufgegangen war, sah man ihn, mit einer Laterne in der Hand, auf Kothurnen gehend, von seinem Haus auf dem Quirinal bis zur Universität

---

[3]) Sabellicus, a. a. O. [4]) Sabellicus, a. a. O., S. 66.
[5]) Reumont, Geschichte der Stadt Rom, Bln. 1867—70, III. Bd., S. 341.
[6]) Hörschelmann, Kulturgeschichtlicher Cicerone, Bd. I: Frührenaissance, Bln. 1886, S. 150—151.
[7]) Pastor, a. a. O., S. 321 ff. [8]) Sabellicus, a. a. O., S. 65 b.
[9]) das. S. 65 b.

wandern, wo trotz der frühen Morgenstunde die Hörer sich schon drängten, die Hörsäle oft zu klein waren. „Nihil fere legit" — berichtet Sabellicus über die Vorlesungen — „unquam nisi ex suo chirographo. Pronuntiabat canora voce et iucunda, minimeque concitata, ob linguae titubantiam . . . In poetas et historicos semper aliquid dictauvit. Ipse quantus in lectione fuerit, eius discipuli facile demonstrant[10])."

Der Lehrstuhl selbst war dem Pomponio durch Papst Paul II. im Jahre 1465 übertragen worden. Pomponio war damals 37 Jahre alt. Er betreute sein akademisches Amt länger als 30 Jahre, nur durch kurze Zeitspannen unterbrochen, bis zu seinem Tode im Jahre 1497.

Über den Tod des Pomponius Laetus wissen wir mehr als über seine Geburt. Er starb als 69jähriger am 21. Mai 1497[11]), und zwar angeblich in großer Armut[12]). Eigentlich wollte er — wie er es sich zu Lebzeiten gewünscht hatte, in einem antiken Sarkophag auf der Via Appia begraben werden, aber der Papst ordnete seine Leichenfeier in der Kirche Ara Coeli, seine Bestattung in S. Salvatore in Lauro an[13]). Viele geistliche Würdenträger aus dem Hofstaat des Papstes nahmen an der Feier teil[14]). Die eloquente Trauerrede des Pietro Marso wurde noch lange Zeit gerühmt.

Wo aber stammte Pomponius her? Der römische Professor hielt, wie Sabellicus berichtet, seine Herkunft immer in tiefe Dunkelheit gehüllt und wollte nicht viel von seiner Familie wissen. Er war ein natürlicher Sohn des Giovanni, Grafen von Sanseverino aus Calabrien. 1428 wurde er in Diano (Lucania) geboren. Seine Jugend verbrachte er in Salerno, wo sein älterer legitimer Bruder Roberto di Sanseverino als Fürst regierte. Schon in jugendlichem Alter floh er nach Sizilien und gelangte schließlich gegen 1450 nach Rom. Dort war Pomponius Schüler des renaissance-trunkenen, freigeistigen Lorenzo Valla, und nach dessen Tod 1457 des Pietro Oddo da Montopolitano[15]). Später, als Pomponius zu Amt und Ehren gekommen war, erinnerte sich seine Familie des entflohenen Sprößlings und hätte den nun öffentlich Geachteten gern in die Heimat zurückgeholt. Lakonisch und drastisch war die Antwort des Pomponius auf dieses Begehren: „Pomponius Laetus cognatis et propinquis suis salutem. quod petitis, fieri non potest. Valete!"[16])

III.

Wir wissen wenig über die Studienjahre des Pomponius in Rom. Der Humanismus blühte damals auf unter dem geistvollen antike-freundlichen Papst Niko-

---

[10]) Sabellicus, a. a. O.
[11]) Vgl. Pastor, Bd. 3, S. 625. Nach Gregorovius am 9. Juni 1498, a. a. O., VII, S. 575.
[12]) Valerianus de Litterator. infel. II/86, zitiert bei Gregorovius, a. a. O., VII, S. 575.
[13]) De Rossi, Bollett. di archeol., 5. Ser. 1890, S. 85 f.
[14]) Vgl. Pastor, III. a. a. O.
[15]) Pastor, Gesch. d. Päpste, Frbg. 1904 ff., II 3.—4., S. 321; Enciclopedia Italiana, Rom 1933, XX, S. 976; Sabellicus, a. a. O., S. LXVI.
[16]) Sabellicus, a. a. O., S. LXV b.

laus V., der in Rom das „Rom der Päpste[17])" erstehen lassen wollte, einen Mittelpunkt zugleich der religiösen, wissenschaftlichen und künstlerischen Bestrebungen der Zeit. Die Bibliothek, die er begründete, war für diese Zeit sehr reich an Manuskripten. Christliche Schriftsteller und antike Autoren standen hier friedlich nebeneinander. Terenz und Seneca waren die beiden bevorzugten Dramatiker der Antike[18]). Die apostolischen Sekretäre waren bedeutende Humanisten, die sich im Auftrag von Nikolaus V. vielfach der Übersetzung griechischer Werke ins Lateinische widmeten. Ihre Zahl war so groß, daß der lockere Poggio Bracciolini, der Oberspötter des Bugiale, des päpstlichen Lügenstübchens, einst bemerkte, ihre Zahl sei die einer Kohorte, ja, die einer ganzen Legion, mit der man viel besser den Türken zusetzen könne[19]).

Thukydides, Polybios, Strabo, Plutarch, Herodot, Homer, Aristoteles und viele andere Autoren aus mancherlei Wissensgebieten wurden damals erschlossen. Keine Geringeren als Poggio selbst, Guarino, Decembrio, der König der Bettelhumanisten und bedeutende Graecist Filelfo u. v. a., unter ihnen allen nicht zuletzt Valla, waren als Skriptoren oder Sekretäre an der Kurie tätig. Hatte Pomponius als Schüler des Valla Zugang zu den Schätzen der vatikanischen Bibliothek? Hatte Pomponius Kontakt zu den Besitzern privater Bibliotheken in Rom, in denen, wie wir wissen, oft unerhörte Kostbarkeiten lagen? Erst unter späteren Päpsten können wir in den Entleihverzeichnissen den Namen des Pomponius feststellen. So entlieh Pomponius z. B. unter Sixtus IV. (1471 bis 1484) verschiedene Werke in den Jahren 1475 bis 1480. Unter den von ihm bescheinigten Entlehnungen ist aber weder ein antiker Dramatiker noch ein Werk, das sich mit Bühne oder Theater befaßt[20]). Lagen seine Studien zu Bühne und Theater der Antike vor diesem Dezennium? Das ist wohl anzunehmen, denn es galt als Sache der Jugend, sich mit den Komödien der Antike zu befassen. An fast allen italienischen Universitäten wurde damals über römische antike Dramatik gelesen und es gab fast keinen bedeutenden Humanisten, der nicht in seiner Jugend, als Studiosus, Komödien oder Tragödien geschrieben hätte; denkt man nur an den übermütigen Paveser Kreis um Ugolino Pisani, oder an Leonardo Bruni, an Leone Battista Alberti, an Enea Silvio Piccolomini (später Pius II.) mit ihren leichtfertigen Komödien; oder an die blutige Tragödie „Progne" von Corraro. Sie alle waren noch Studenten, als sie sich der dramatischen Kunst zuwandten. Es spricht also kein Grund dagegen, anzunehmen, daß Pomponio sich schon kurz nach seiner Ankunft in Rom mit Studien zur antiken Bühne befaßt hat. Daß er vor Sixtus IV. nicht in den Entlehnregistern der vatikanischen Bibliothek erscheint, kann nicht als Argument angeführt werden, dafür, daß er die Bibliothek nicht schon benützt hat, bevor der Öffentlichkeit erlaubt wurde, hier zu arbeiten. Gerade sein Lehrer Valla dürfte ihm hier behilflich gewesen sein.

---

[17]) Pastor, I.
[18]) E. Müntz et P. Fabre, La Bibliothèque du Vatican au XVe siècle, Paris 1887, S. 102, 107.
[19]) Pastor, I. S. 556 f.
[20]) Müntz et Fabre, a. a. O., S. 270, 272, 283.

Nun wäre freilich die Beantwortung von zwei Fragen von größtem Interesse: hat Pomponius in seiner Studienzeit noch den greisen Aurispa kennengelernt, oder zumindest das Terenzexemplar, das Aurispa 1433 (als er am Basler Konzil teilnahm) in Mainz entdeckt hatte und mit nach Rom brachte? Hier handelte es sich nämlich um ein Exemplar, das mit dem Aelius-Donatus-Kommentar versehen war.

Und die zweite Frage wäre: hat Pomponius damals den Leone Battista Alberti kennengelernt, den Florentiner Baumeister, der sich sein Leben lang mit Vitruv beschäftigt hatte?

Beide, Aurispa und Alberti, standen in jenen ersten römischen Jahren des Pomponio in loser Verbindung zum Vatikan, mit päpstlichen Titeln und Rängen ausgezeichnet. Im Jahre 1452 überreichte Alberti dem Papste sein Werk „De re aedificatoria libri X[21])", dessen Kapitel über das antike Bühnenwesen bemerkenswert sind. Creizenach[22]) geht so weit, zu vermuten, daß diese Studie Nikolaus V. veranlaßt haben möchten, bei der Planung für den Umbau des Vatikan auch ein „Theatrum" einzusetzen. Bedenkt man dagegen, wie variabel die Bedeutung des Wortes „Theatrum" damals noch war, so ist dieser Planung wohl nicht allzu großer Wert für unsere Überlegungen beizumessen.

Neben dem Terenz, samt seinem Kommentar von Aelius Donatus, neben den Vitruv-Studien des Alberti, dürfte Pomponius in jener Studentenzeit auch wohl schon Bekanntschaft mit Plautus- und Seneca-Texten gemacht haben. Weniger bekannt waren die griechischen Klassiker bis zur Jahrhundertmitte geworden, trotz des Zulaufes, den Filelfo in Florenz und Mailand hatte. Manche Vorurteile gegen das Griechische waren lebendig und hielten sich noch bis tief ins 17. Jahrhundert hinein[23]). Von Pomponius wird berichtet, er habe kein Griechisch lernen wollen, um sich nicht die Aussprache des Lateinischen zu verderben[24]).

Seneca und Plautus dagegen waren dem jungen Studenten nachweislich greifbar. Das Inventarium der Bibliothek Nikolaus V. verzeichnet allein fünf mehr oder weniger vollständige Seneca-Manuskripte (neben zwei MSS. von Terenz[25]). Die Plautusforschung stand der Seneca-Forschung im 15. Jahrhundert an Lebendigkeit in nichts nach. 1427 hatte Nicolaus von Cues zu den schon bekannten Komödien (Amphitruo, Aulularia, Asinaria, Curculio, Cistellaria, Casina, Bacchides, Captivi, Epidicus) noch zwölf neue Texte in einer gefundenen Handschrift mitgebracht (Menaechmi, Mercator, Miles gloriosus, Mostellaria, Persa, Poenulus, Pseudolus, Rudens, Stichus, Trinummus, Truculentus, Vidularia) und vorerst der Bibliothek des hochgebildeten Kardinals Giordano Orsini

---

[21]) Vgl. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas, II. Bd., Halle 1918, S. 1 ff.; die mir vorliegende Ausgabe hat das Impressum Argentorati (Straßburg, 1541).

[22]) das.

[23]) Lope de Vega z. B. warnte seinen Sohn, griechisch zu lernen, da dies eine Sprache für Flunkerer sei. Dagegen Lateinisch müsse er sehr gut sprechen. 1619.

[24]) Hörschelmann, Kulturgeschichte Cicerone, Bd. I, Frührenaiss. Bln. 1886, S. 151.

[25]) Müntz et Fabre, a. a. O., S. 102, 107.

einverleibt[26]). Orsini versuchte schon, den verderbten Text der Komödien wieder herzustellen und wollte ihn, zusammen mit Antonio Loschi publizieren. Orsini hütete diese Plautustexte lange Zeit — und entzog sie der allgemeinen Benutzung; Poggio ließ es deswegen nicht an Schmähungen fehlen und zieh den Kardinal der Eigensüchtigkeit im Verbergen von Schätzen, die er gar nicht verstehe[27]). Doch vermachte Orsini schließlich in seinem Todesjahr (1438) seine ganze Bibliothek der Peterskirche, wo die meist sehr kostbaren Codices von da an allgemein benützt werden konnten. Also auch das gesamte erhaltene Konvolut von Plautustexten stand dem jungen Pomponio zur Verfügung, als er in Rom seine Studien begann. Die erste gedruckte Plautusgesamtausgabe gab 1472 G. Merula in Venedig heraus.

Leider haben wir kaum eine Notiz über das Leben des Pomponio in Rom während der Jahre 1450 bis 1465. Wir können nur vermuten, daß er den Grundstein seiner Dramen- und Theaterstudien in diesen Jahren legte, wie das bei fast allen jungen Humanisten jener Zeit üblich war. Bewegt genug waren diese Jahre, denkt man nur an die mehrfachen Pestwellen, die die Stadt trafen, oder denkt man an die strahlenden Feste, die sich immer prächtiger im Laufe der Renaissance entfalteten[28]). Hat Pomponio z. B. die Kaiserkrönung Friedrich III. in Rom miterlebt (1452)? Viele andere Fragen erheben sich! Leider schweigen die Quellen, soweit es Pomponio angeht. —

IV.

Der Vorhang der Nachrichten über Pomponio lüftet sich erst wieder für das Jahr 1465. Im gleichen Jahr, in dem er seine Lehrtätigkeit an der Römischen Universität aufnahm, bezeugen ihn die Dokumente auch als Haupt der sogenannten „Römischen Akademie". Diese Römische Akademie war zunächst nichts anderes als eine literarische Sodalität. Als das Haus des Pomponius in den Wirren der Kämpfe zwischen Orsini und Colonna 1484 zerstört wurde (ein Teil der Bücher und kostbaren Sammelobjekte wurde damals geplündert) und dann schöner als vorher wieder aufgebaut, ließ der Hausherr über den Eingang schreiben: „Pomponii Laeti et Sodalitatis Esquinalis[29])." Hier traf sich also im Hause des Pomponius auf dem Quirinal regelmäßig eine Anzahl von Freunden und

---

[26]) Über Nicolaus v. Cues, vgl. Meister (Annalen des Hist. Ver. f. Gesch. des Niederrheins, LXIII. S. 1 ff.).

[27]) Pastor, I. S. 285.

[28]) Über das Jahr 1452 in Rom berichtet z. B. der Nürnberger Patrizier Nikolaus Muffel in seinem Reisebericht: vgl. W. Vogt (Bibl. des Stuttgarter Literar. Vereins, Bd. 128, Tübingen 1876); Reumont (Anzeiger f. Kunde der dt. Vorzeit, 187, S. 302). Vgl. auch E. Müntz, La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII. Paris 1885.

[29]) Gregorovius bemerkt hiezu (Bd. VII, S. 574): „Man verwechselte die Grenzen des Quirinal und Esquilin. ‚Quae tota domus sita est in reg. Montis in Contrata Caballorum cui ab uno latere tenet Dom. Barth. Platina, alio sunt res S. Salvatoris Cornelium.' Instr. 17. April 1479 bei Vaicani I, 9, wonach das Haus etwa da stand, wo heute die Palastwache des Quirinal."

Schülern des Professors, Antike-Schwärmern und nationalen Revolutionären; man begeisterte sich an der Geschichte und Idee der altrömischen Republik, feierte altes, nationales Römertum, verschrieb sich der Pflege der klassischen lateinischen Sprache, von der manch einer der Freunde wohl gehofft haben wird, daß sie zur italienischen Hochsprache erhoben werden könnte — mit dem Zweck einer Überwindung der zahlreichen Dialekte, die trotz der toskanischen Hochsprache im ganzen Lande fröhlich wucherten. Man disputierte über alte Autoren, über philosophische Fragen, las Reden und Gedichte vor und führte alte Komödien auf. Als Zeitrechnung datierten die Sodalen ihre Tage „ab urbe condita" und feierten mit großem Aufwand den Geburtstag der Stadt Rom, am 21. April. Die Mitglieder betrachteten sich als Brüder und legten sich antike Namen zu. An ihrer Spitze stand als „Pontifex Maximus" Pomponius Laetus; die einzelnen Sodalen betrachteten sich als Priester eines Kollegiums im Dienste eines Kultus zu Ehren des antiken Rom. Die in diesem Kreise abgehaltenen Feiern bezeichnete schon im Jahre 1603 Rafael Volaterranus als „initium abolendae fidei[30]").

Die Antike-Schwärmerei wurde der Römischen Akademie zum Verhängnis, als Papst Paul II. Anlaß fand, eine Verschwörung gegen seine Person von Seiten einiger Akademie-Mitglieder zu vermuten. Tatsächlich waren dem Kreise um Pomponius eine Reihe von Persönlichkeiten nahegetreten, deren Verhältnis zum Papste nicht gerade freundlich war, da das Oberhaupt der Kirche zahlreiche Abbreviatoren und Sekretäre entlassen hatte, unter ihnen den scharfzüngigen Platina, der ebenfalls auf dem Quirinal wohnte und zu den Akademie-Mitgliedern zählte.

Der von Ideen des Valla genährte republikanische Geist der Pomponianer erschien dem Papste — dem das Beispiel der Porcara-Verschwörung unter Nicolaus V. warnend vor Augen stehen mochte — in einem akuten Sinne aufrührerisch und revolutionär und so schlug er 1468 plötzlich zu und hob das ganze Humanistennest auf dem Quirinal aus, verhaftete zahlreiche Mitglieder und verbot das Weiterbestehen der Römischen Akademie.

Pomponius weilte zu diesem Zeitpunkt gerade in Venedig, wohin er sich grollend begeben hatte, da Paul II. ihm Gehaltsforderungen schuldig geblieben war. Er plante, von dort aus den Orient und Griechenland zu besuchen. Auf Anforderung wurde auch er, der später noch von Sabellicus als „contemptor religionis[31])" bezeichnet wurde, dem Papste ausgeliefert und in die Engelsburg gebracht. Hier schrieb er seine „Defensio Pomponii Laeti in carceribus et confessio[32])", ein demütiges Bekenntnis zum Christentum; wenn er — führt er aus — Äußerungen gegen die Kirche getan habe, so nur, weil man ihm sein Gehalt vorenthalten habe; aber man möge Gnade für Recht ergehen lassen, um des

---

[30]) Commentariorum urbanorum libri XXXVIII, apud Claudium Marnium et haeredes Joannis Aubrii, 1603, Buch XXI, vgl. Voigt, S. 237.
[31]) Sabellicus, a. a. O., S. LXVI b.
[32]) Cod. Vat. 2934 P. 1.

auferstandenen Heilandes willen. Paul II. erkannte wohl bald, daß dieser kauzige Antike-Schwärmer alles andere als ein politischer Umstürzler war und ließ ihn frei[33]).

Es blieb aber nicht nur bei einem Verbot der Römischen Akademie. Paul II. hegte tiefes Mißtrauen gegen die freisinnigen Humanisten seiner Zeit: „Die Kinder — führte er aus — sind kaum zehn Jahre alt, so wissen sie schon, auch ohne daß sie zur Schule gehen, tausend Bübereien. Nun mag man sich vorstellen, wie sie später mit tausend anderen Lastern erfüllt werden müssen, wenn sie Juvenal, Terenz, Plautus und Ovid lesen. Juvenal nimmt allerdings den Schein an, die Laster zu tadeln, aber dabei führt er den Leser in die Kenntnis derselben erst ein[34])."

Diese Stellungnahme läßt wahrscheinlich werden, daß bis zu diesem Zeitpunkt neben anderen Autoren auch Plautus und Terenz im Kreise der Römischen Akademie zumindest gelesen, wenn nicht sogar auf eine einfache Weise aufgeführt worden waren. Für Aufführungen zu diesem frühen Zeitpunkt liegen freilich keinerlei Anhaltspunkte vor. In keinem einzigen Aktenstück rund um den Verschwörungsprozeß gegen die Akademiker wird das Aufführen von Stücken erwähnt oder verboten, so daß sehr wahrscheinlich bis 1468 nicht gespielt worden ist. Noch ein anderer Grund läßt die Vermutung ausscheiden, daß schon in diesen ersten Jahren Aufführungen stattfanden: die Tatsache, daß Pomponius unter Geldnot litt, verbot jeden Aufwand, der doch zu einer antikegerechten Rekonstruktion der Spiele notwendig gewesen wäre. Von Mäzenen der Akademie hört man zu diesem Zeitpunkt noch nichts. Auch dürfte der Kreis der Akademiker noch nicht so eng zusammengewachsen gewesen sein, daß den gemeinsamen Studien mehr als Textlesungen entwuchsen.

Vorerst aber mußten auch diese aufgegeben werden. Paul II. verbot, wie er es einem Gesandten schon vor der Entdeckung angekündigt hatte, „das Studium der törichten Geschichten und Poesien, weil dieselben voll von Häresien[35])" seien, und die klassischen Studien wurden auf zahmere Autoren als es Terenz und Plautus waren, beschränkt.

In den Katakomben S. Sebastian in Rom, die seit 1433 das Ziel frommer Pilgerzüge waren, gibt es ein merkwürdiges Zeugnis für die Pomponianer. In Einkritzelungen aus der Zeit Sixtus IV. haben sie sich hier namentlich verewigt und bezeichnen sich als „einmütige Verehrer und Erforscher römischer Altertümer unter der Regierung des Pontifex Maximus Pomponius[36])". Diese Inschriften bezeugen, daß nach dem Tode Pauls II. die Römische Akademie im alten Geiste ihre Tätigkeit wieder aufnahm; ja, sogar in den Katakomben sahen die Mitglieder Monumente antik-heidnischen Altertums.

---

[33]) Vgl. Pastor, II. 3.—4. S. 329 ff.
[34]) Pastor, a. a. O., S. 337 ff.
[35]) das.
[36]) Kraus, Roma sott., Freiburg 1897; De Rossi, La Roma sotterranea cristiana, Bd. I, Rom 1864, Prefatio, S. 6; L. Keller, Die Röm. Akademie und die altchristlichen Katakomben im Zeitalter der Renaissance, Bln. 1899.

Sixtus IV. (1471 bis 1484) erlaubte der Römischen Akademie wieder ihre Tätigkeit. Er glaubte nicht an die Gefahren, die aus Humanistenwesen für die Kirche entstehen konnten und gehörte zu jenen Päpsten, die die ärgsten Aufbegehrer erst recht an sich heranzogen, ihnen Aufträge gaben und sie somit unter freundlicher Kontrolle hielten. Pomponius nahm seine Lehrtätigkeit in vollem Umfang wieder auf und stand bald an der Spitze eines sehr regen und glänzenden Humanistenkreises in Rom. Sein Gehalt wurde auf 200 Römische Dukaten erhöht. Zahlreiche Mäzene stellten der Akademie bald bedeutsame finanzielle Mittel zur Verfügung. Hohe Geistliche standen in freundlichen Beziehungen zu dem Humanistenkreis. Die Pomponianer gaben sich Mühe, christlich zu erscheinen; so verehrten sie nun die ziemlich unbekannten, aber heidnisch klingenden Heiligen: Victor, Fortunatus und Genesius[37]). Der heilige Genesius ist unter diesen drei Verehrten besonders interessant und deutet wieder auf die Verbundenheit der Pomponianer zur Schauspielkunst hin. Bevor er am 25. August 285 unter Kaiser Diokletian das Martyrium erlitt, war er Schauspieler gewesen. Anläßlich der Parodierung einer Taufe spielte Genesius die Hauptrolle des Täuflings und wurde so sehr durch das Spiel ergriffen, daß er sich bekehrte und der Christenverfolgung anheimfiel. Später galt er als Schutzparton der Schauspieler und in dieser Funktion ist er wohl in das Dreigestirn der pomponianischen Heiligenverehrung eingegangen. Das Jahr 1483 wurde ein besonderer Höhepunkt in ihrer Tätigkeit: bei der am 21. April abgehaltenen Geburtstagsfeier zu Ehren des Genius der Stadt Rom wurde nach vorangegangenem Festgottesdienst und Gastmahl (an dem nicht weniger als sechs Bischöfe teilnahmen), das Privilegium verlesen, das Friedrich III. der Akademie erteilte, Doktoren zu ernennen und Dichter zu krönen[38]). Von der großzügigen Art, in der Sixtus IV. der Römischen Akademie gegenüberstand, sprechen auch die Lobgedichte, die Pomponius Laetus auf diesen Papst verfaßte[39]).

Auch unter Innocenz VIII. (1484 bis 1492) und unter Alexander VI. (1492 bis 1503) wurde die Römische Akademie in großzügigster Weise gefördert und Pomponius stand bis zu seinem Tode in hohem Ansehen.

V.

Die Aufführungen der Akademiker lagen, wie wir gesehen haben, frühestens in der Zeit des Pontifikates Sixtus IV., doch gibt es Gründe, die dafür sprechen, ihre Daten noch später, erst in der Zeit Innocenz VIII. anzusetzen. Pomponius, von dem Sabellicus berichtet, er habe selbst die Schüler zum Spielen angeleitet, unternahm allem Anschein nach in den Jahren 1472/73 eine Reise nach Ruß-

---

[37]) De Rossi, Bullet. d. arch. crist., 1890, S. 81 f.
[38]) Pastor, II., S. 669.
[39]) Gregorovius, VII., S. 575; Codex des H. Schedel, fol. 146.

land, 1479 bis 1483 eine Reise nach Deutschland[40]). Die ersten Aufführungen müßten also in der Zwischenzeit stattgefunden haben.

Bei den glanzvollen Aufführungen des Jahres 1473, die Kardinal Pietro Riario in Rom, zu Ehren der Leonora, Tochter Ferrentes von Neapel, gab, waren die Akademiker nicht beteiligt. Am Pfingstsonntag dieses Jahres spielten Florentiner Schauspieler die Geschichte der Susanna[41]). Und am nächsten Tage gab es zahlreiche allegorische Vorführungen, Triumphwagen und ähnliches, ein Ballett mit antiken Heroen und Centauren sowie andere antikische Belustigungen, die ganz im Rahmen der zu dieser Zeit üblichen Renaissancefeste standen und sich nur durch ihre Pracht vor anderen auszeichneten. Hier war jedenfalls noch nichts zu spüren von den ernsthaft gelehrten Theater-Renaissance-Versuchen der Pomponianer, wenngleich das Verständnis der Allegorien einige humanistische Kenntnisse voraussetzte. T. Calcagnini, der uns einen Bericht der Festlichkeiten hinterlassen hat, bemerkt, er habe nicht alles verstanden, „da er nur wenig Humanitätsstudien getrieben habe[42])".

Wann die ersten Aufführungen der Pomponianer im Hause ihres Lehrers auf dem Quirinal bei den Konstantinsgärten genau stattfanden, wird sich wohl schwer feststellen lassen, wenn sich nicht noch neue Dokumente finden; bisher fehlt jeder exakte Anhaltspunkt für eine Jahreszahl.

Die Angaben bei Sabellicus sind wertvoll, verhelfen aber nicht zu eine Datierung der ersten Versuche: „Veneratus est omnium maxime Romanae vrbis genium celebrauitque natalem vrbis, quotannis frequenti doctorum hominum conuentu, vbi adolescentes eloquentiae studiosi, panegyricis, encomiasticisque actionibus dabant prima ingenij experimenta. Pari studio veterem spectandi consuetudinem desuetae ciuitati restituit, primorum Anstititum atriis pro theatro vsus, in quibus Plauti, Terentij, recentiorum etiam quaedam agerentur fabulae, quas ipse honestos adolescentes et docuit, et agentibus praefuit. Nullus unquam magis vetustatem miratus est, nullus in ea recognoscenda plus operae impendit[43])."

Deutlich geht aus diesen Worten hervor, daß Pomponius mit seinen Schülern spielte, nicht um der Unterhaltung oder der Kunst willen, sondern, um die Seele und den Geist des Altertums zu beschwören und lebendig werden zu lassen. Eine Stelle in Flavio Biondos Werk „Roma triumphans", das um 1460 geschrieben wurde (Druck: Basel 1531, S. 46), gibt hierzu eine aufschlußreiche Ergänzung: „... ludosque a Romulo rege primum fuisse introductos Liuius in primo sic ostendit." Die Feier des Geburtstages der Stadt Rom, am 21. April,

---

[40]) Ungenaue Erwähnung von Reisen bei Sabellicus; — vgl. auch: Enciclopedia italiana, Rom 1933, Bd. XX., S. 976; Zavarroni (Bibliotheca Calabra, Neapel 1753) spricht davon, daß Papst Alexander VI., den Pomponius nach Deutschland geschickt habe, dort alte Codices aufzutreiben; vgl. auch: Müntz et Fabre, Fasc. 48, 1873, S. 311 f.; dagegen: Nolhac (= Mélanges d'archéologie et d'histoire, Paris 1881 ff.; S. 139 ff.).

[41]) C. Corvisieri, Il trionfo romano di Eleonora d'Aragona nel Giugno del 1473 (Arch. d. Soc. Rom. I., 475—92, X., 629—89, Rom 1878 u. 1887.

[42]) Pastor, a. a. O., II., S. 487.

[43]) Sabellicus, S. LXIV b.

zog also die Aufführung von Spielen nach sich, da man glaubte, Romulus habe die Spiele eingeführt. Ihn zu ehren, wurde also in der Römischen Akademie Theater gespielt.

Trägt man an Daten zusammen, was sich über diese Aufführungen finden läßt, so ist es herzlich wenig. Den frühesten Anhaltspunkt vermittelt uns Fabricius[44]), der von einem Terenz, Parma 1480, spricht, mit „castigationes" des Pomponius Laetus. Eine weitere Erwähnung finden wir bei Paulus Cortesius[45]), der von einer Feier des Geburtstages Roms auf dem Quirinal spricht, und die Aufführung der „Asinaria" anzeigt. Cortesius berichtet, daß der junge Inghirami, ein rhetorisch besonders begabter Schüler des Pomponius bei dieser Aufführung in sehr jugendlichem Alter schon mitwirkte, aber wegen seines allzu lebhaften und allzu markierten Gebärdenspiels damals getadelt worden sei. Da Inghirami gegen 1470 geboren wurde, dürfte diese Aufführung nicht vor 1483/84 stattgefunden haben. Aus einem Briefe des Bruders von Paulus Cortesius, Alexander Cortesius[46]), erfahren wir von einer Aufführung des „Epidicus", diesmal auf dem Kapitol, und von einer Aufführung des Senecaschen „Hippolytus" durch die Pomponianer: „Velim adfuissetis cum Epidicum Plauti agebant mimi Romani in capitolio: utinam et hodie adessetis, cum spectaturi Hyppolitum (sic) Senecae simus[47])."

Pintor, der Herausgeber des Briefes, nimmt an, daß der Brief aus dem Jahre 1486 stammt. Damals erhielt Inghirami den Beinamen „Phädra" nach der Rolle, die er im Hippolyt spielte. Weitere Quellen über eine Aufführung des „Amphitruo" in Rom reichen nicht hin, um sie den Pomponianern zuzuschreiben[48]).

Welcher Art diese Aufführungen der Akademiker auf dem Kapitol gewesen sein können, das erschließen uns die Worte des Sulpizio di Veroli im Vorwort seiner Vitruv-Ausgabe (1486). Dieser gelehrte Humanist und Universitätskollege des Pomponius spricht in der Widmung an den theaterfreundlichen Mäzen dieser Aufführungen, Kardinal Raphael Riario: „Tu enim primus Tragoediae quam nos iuuentutem extitandi gratia et agere et cantare primi hoc aeuo docuimus (Nam eius actionem iam multis Roma non uiderat) in medio foro pulpitum ad quinque pedum altitudinem erectum pulcherrime exornasti: Eandemque postquam in Hadriani mole Diuo Innocentio spectante est acta: rursus intra tuos penates tamquam in media circi cauea toto consessu umbraculis tecto: admisso populo et pluribus tui ordinis spectatoribus honorifice excepisti. Tu etiamque primus picturatae scaenae faciem quom Pomponiani comoediam agerent: nostro saeculo ostendisti. Quare a te quoque theatrum nouum tota urbs magnis uotis expectat: Videt enim liberalitatem ingenii tui: qua ut uti

---

[44]) Bibl. lat., Leipzig 1773, S. 54; vgl. Creizenach II., S. 3.
[45]) De cardinalatu, 1510, Bl. 98 f.; vgl. Creizenach, II., S. 4.
[46]) Mitgeteilt von Pintor, Rappresentazioni romane di Seneca e Plauto nel rinascimento, Perugia 1906.
[47]) Zitiert bei Creizenach, II., S. 3.
[48]) Vgl. Creizenach, a. a. O.

possis deus et fortuna concessit. Cum igitur nec desint tibi facultates ... quid gloriosus ista tua aetate facere possis?"

Brennend hätte sich Sulpizio gewünscht, daß der Kardinal ein ständiges Theater — genau nach den Angaben des Vitruv — in Rom hätte erbauen lassen. In einem solchen Theater, fährt er fort, könne die Jugend dann an Festtagen das Volk durch Aufführungen belehren und aufheitern. Solch ein Theater brauche gar nicht so prächtig zu sein, wie manche Theater des alten Rom, von denen Sagenhaftes berichtet werde. Auch ein kleineres und bescheideneres Unternehmen würde genügen.

Es handelt sich bei dieser Aufführung „in medio foro", später „in Hadriani mole" und schließlich im Palast des Kardinals vielleicht um den „Hippolytus". Wir wissen es nicht genau. Von größtem Interesse ist hier natürlich die in der Fachliteratur viel umstrittene Frage der „picturata scena", die damals ein Novum gewesen sein muß, auch gegenüber den früheren Aufführungen der Pomponianer.

Hier darf man wohl eine zweite Stufe der Entwicklung ihrer Bühnenausgestaltung annehmen; diesmal unter direktem Einfluß der Vitruv-Studien des Sulpizio. Also müssen die Aufführungen auf dem Quirinal sehr viel einfacher in der szenischen Herrichtung gewesen sein. Von entscheidender Bedeutung war daher wohl für die Arbeit der Pomponiusschüler die Berufung des Giovanni Antonio Sulpizio aus Veroli zum Professor der Universität Rom im Jahre 1480. Da Pomponius aber wahrscheinlich erst 1483 von seiner Reise zurückkehrte, dürfte diese zweite Epoche im Schaffen der Pomponianer erst um 1484 eingesetzt und einen Höhepunkt im Jahre 1486 gefunden haben.

Es wäre reizvoll und aus mancherlei Gründen gerechtfertigt, die These aufzustellen, daß vor dem Eingreifen des Sulpizio die römischen Akademiker unter Anleitung des Pomponius auf einer einfachen Bühne gespielt haben, die nach den Angaben des Aelius Donatus (Terenzkommentar) entwickelt gewesen sein könnte; deren Vorstellungsbild dann in den Illustrationen der Terenz- und auch Plautustexte der Folgezeit einen anschaulichen Niederschlag gefunden haben dürfte. Es stellt sich ja immer wieder die Frage ein, wann sich Begriff und Vorstellung der bekannten „Badezellenbühne" gebildet haben kann; ob es sich hier ursprünglich um die Wiedergabe wirklicher Experimente auf einer praktischen Bühne handelt, oder ob es sich um reine Buchillustrationstraditionen handelt, die dann später erst in der Praxis auch versucht worden sind. Die Frage wird besonders schwierig, wenn man in Betracht zieht, daß diese Darstellungsform auf bereits vorgebildeten Vorstellungen beruhen könnte und lediglich zu diesem Zeitpunkt, um 1475, auf das Theater, auf die Bühne angewendet worden wären unter dem Einfluß von Ideenassoziationen, die sich beim Lesen der Terenzkommentare ergeben hätten. Es gibt in der altchristlichen und romanischen Kunst zahlreiche Mosaiks und geschnitzte Elfenbeintafeln, die Personen stehend vor solchen mit Vorhängen verdeckten Nischenreihen (Badezellen) zeigen. Diese Bilder und Kunstwerke dürften den Gelehrten des 15. Jahrhunderts nicht unbekannt gewesen sein. Identifizierte sich ihnen nun diese

Vorstellung assoziativ mit dem Bericht des Donatus, sodaß das Ergebnis die sogenannte Terenzbühne mit den beiden Altären an den Seiten gewesen wäre? Die Frage muß offen bleiben, auf die Möglichkeit aber hingewiesen werden.

Die dem Pomponius zur Verfügung stehenden, für ihn leicht greifbaren literarischen Quellen sowie die Tatsache, daß er in seinem Hause auf dem Quirinal bestimmt keinen großen szenischen Apparat aufbauen konnte, wären einsichtige Stützen für die These, daß sich in der Frühzeit der Pomponianer (noch unter Sixtus IV.) die Vorstellung der mehrzelligen Terenzbühne als Spielbühne gebildet haben könnte und daß sie diese Form benutzten, wenn sie im Hause des Pomponio in diesen Jahren spielten; ebenfalls dafür, daß seit dem Eingreifen des Sulpizio und der großzügigen Subventionierung der Spiele seitens des theaterfreudigen Raphael Riario eine prächtigere Bühne ausgestattet wurde, vielleicht sogar mit perspektivischen Malereien versehen.

Max Herrmann[49]) vermutet, daß Jodocus Badius, der grundlegend an der Gestaltung des Lyoner Terenz (1493) beteiligt gewesen ist, auf seiner Bildungsreise wohl nicht nur Ferrara (Vorlesungen bei Guarino), sondern auch Rom besucht habe, wo er bedeutende Anregungen von Pomponius erhalten haben könnte (falls diese Anregungen nicht über den Pariser Pomponius-Schüler Faustus Andrelinus oder den ebenfalls in Paris weilenden Hieronimus Balbus zu ihm gelangt seien). Es spricht vieles dafür, einen Aufenthalt des Jodocus Badius in Rom zu vermuten, und zwar während jener ersten Epoche der Pomponianischen Theatertätigkeit. Entsprechen nicht die Lyoner Holzschnitte weitgehend der Vorstellung, die sich Pomponius damals auf Grund seiner ihm zur Verfügung stehenden Quellen von der antiken Bühne gebildet haben könnte? Aus der unmittelbaren Anschauung könnte Jodocus hier geschöpft haben, wenn er als Gast bei den Aufführungen auf dem Quirinal teilgenommen hätte. Jodocus Badius hatte damals gerade das rechte Alter (ca. 1461 geboren), um als Student und Commilitone aufgenommen zu werden. — Während die der Lyoner Terenzausgabe vorangegangenen Illustrationen der Ausgaben weit mehr vom Hörensagen auszugehen scheinen, weit weniger konkret in der Gestaltung sind, weit flüchtiger in der Ausführung, könnte der Lyoner Terenz, vermittelt durch die Person des Jodocus Badius, Dokument der Terenzbühnengestaltung bei den Pomponianern, während der ersten Epoche ihrer theatralischen Tätigkeit, in den Jahren 1473 bis 1478 sein. Die Frage des Auftretens von Calliopius in den Lyoner Illustrationen als Prologus wäre hier noch gesondert zu untersuchen.

Da erscheinen die beiden Altäre, entsprechend dem Donatus-Kommentar, den Pomponius bestimmt kannte: „In scaena duae arae poni solebant dextera liberi: sinistra eius dei cui ludi fiebant[50])."

Da erscheinen die Vorhänge, die Donatus behandelt: „Syrmata dicta sunt ab eo quo trahuntur: quae res ob scaenicam luxuriam instituta est."

---

[49]) Forschungen zur dt. Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance, 1914, S. 302 ff.

[50]) Vita Terentii, von Aelius Donatus, Venedig 1480.

Da erscheinen die verschiedenen Auftrittsmöglichkeiten, für die agierenden Personen und vor allem die Vorderbühne als Straße vor den Häusern, entsprechend den Terenz- und Plautus-Texten. Der Begriff der Einheit des Spielraums ist gebildet und auf die Vorderbühne konzentriert. In den Praenotamenta des Jodocus Badius heißt es im Kap. IX: „Intra igitur theatrum ab una parte opposita spectatoribus erant scenae et proscenia i. e. loca lusoria ante scenas facta. Scenae autem erant umbracula seu absconsoria in quibus abscondebantur lusores, donec exire deberent, ante autem scenas erant quaedam tabulata, in quibus personae quae exierant ludebant." Diese Ansichten stimmen weitgehend mit den Forschungsergebnissen der Pomponianer überein[51]).

Die zweite Stufe der Inszenierungsentwicklung der Pomponianer behandelten erst kürzlich R. Krautheimer[52]) und Licisco Magagnato[53]). Beide sind sich darin einig, daß unter „picturatą sçaena", wie sie Sulpizio erwähnt, ein perspektivisch bemalter Prospekt verstanden werden muß und daß dies das unerhört Neue bei dieser Aufführung gewesen sei. Krautheimer identifiziert die Entwürfe von Luciano Laurana als solche scaenae picturatae in der Art, wie sie bei den Römern 1486 auch benutzt worden sein könnten. Das Städtebild von Urbino hält er einer Komödie zugehörig, das von Baltimora sieht er als Entwurf für eine Tragödie an. Er glaubt, daß diese Architektur-Veduten um 1475 entstanden seien und folgt darin Kimball[54]), der sich mit den gleichen Entwürfen befaßte. Sanpaolesi dagegen[55]) setzt die Entstehung der Entwürfe später an, zwischen 1490 und 1505; er schreibt sie nicht dem Laurana zu, der um diese Zeit schon gestorben war, sondern einem Künstler des florentinischen Kreises um Giuliano da Sangallo und Cronaca. Sanpaolesi glaubt nicht, daß es sich um Theaterentwürfe handelt. Betrachtet man die bestechenden Thesen Krautheimers bezüglich der Verwendung solcher perspektivisch gemalter Architekturtafeln im Theater der Pomponianer, so bleiben doch viele Fragen offen.

Gerade bei jener Hippolyt-Aufführung spielte ja Tommaso Inghirami mit, den wir im Jahre 1513 als selbständigen Regisseur einer Aufführung des „Poenulus" in Rom wiedertreffen. Sollte Inghirami nicht bei dieser Inszenierung all die Anregungen des Sulpizio und des Pomponio, seiner Lehrer, verwendet haben? Inghirami war inzwischen Kanonikus an der Laterankirche geworden; seine Bemühungen auf musischem Gebiet hatten eine öffentliche Anerkennung durch die Verleihung des Dichterlorbeers aus den Händen Kaiser Maximilians gefunden. Da das Rom Leos X. nicht an reichem Aufwand für theatralische Feste sparte, standen ihm nennenswerte Mittel zur Verfügung, in seiner Inszenierung mit der Prachtentfaltung jener Spiele seiner Jugendzeit zu wetteifern oder sie gar zu übertreffen. G. Palliolo gibt uns einen genauen Bericht dieser Aufführung

---

[51]) Vgl. Creizenach, II. S. 6.
[52]) The tragic and comic scenes (Gazette des Beaux Arts, 1948).
[53]) Teatro italiani del Cinquecento, Venedig 1954.
[54]) Fiske Kimball, Luciano Laurana and the High Renaissance (= Art Bulletin, X., 1927).
[55]) Sanpaolesi, I panelli di Baltimora e di Urbino (= Bolettino d'Arte, 1949, S. 322—337).

des Poenulus im Jahre 1513 unter Inghirami[56]): Die schönsten Jünglinge aus den vornehmsten Familien hatten die Rollen übernommen. Sie trugen kostbare Kleider und waren mit Juwelen reich geschmückt. Dem Historischen wurde im Kostüm dadurch Rechnung getragen, daß sie fleischfarbene Strümpfe trugen und so den Eindruck nackter Füße erweckten, wie man es sich bei den Alten vorstellte. Die elegante Aussprache des Lateinischen wurde ebenso gelobt wie die Musik, deren Instrumente nur aus Querpfeifen bestand, entsprechend dem Bericht der antiken Quellen, z. B. des Aelius Donatus. Das Theater war aus Holz erbaut. Die Bühne bestand aus einer prächtig dekorierten Architekturwand. Vier Pilaster gliederten sie in fünf Teile. Reich waren diese Pilaster mit vergoldeten Basen und Kapitälen geschmückt. Zwischen ihnen waren Torbogen angebracht, in der Art und Höhe von Eingängen bei Privathäusern. Diese waren mit Portieren aus Goldstoff verhängt. Vier Friese und ein vergoldetes Gesims gaben dem Aufbau ein prächtiges Aussehen. Auch das Proszenium war „coperto tutto di tapeti". Die Ausmaße der Bühne betrugen 31 m Breite, 6,70 m Tiefe und — vom Boden aus gemessen — 2,20 m Höhe[57]). Dahinter erhob sich dann die Schauwand. Dieser ganze Theaterbau scheint eine Kombination von frühen Terenzbühneneindrücken und späteren Vitruv- sowie Alberti-Studien des Inghirami gewesen zu sein. Prächtige Scenae frons und Terenzbadezellen sind miteinander vereint. Es wird in dieser Beschreibung keinerlei perspektivischer Prospekt erwähnt, wenngleich Perspektivmalerei und Reliefbühne sich um diese Zeit schon auf anderen italienischen Bühnen längst durchgesetzt hatten. Mochten auch hier malerische Effekte angewandt sein[58]), so bestanden diese jedoch nicht in perspektivisch gemalten Hintergrundprospekten mit Landschaftsbildern.

Sollte nun die Inszenierung der Pomponianer, die Sulpizio erwähnt, so sehr von all den Bestrebungen der Römischen Akademie abgewichen sein, daß hier die Benutzung von einfachen, perspektivisch gemalten Landschaftsprospekten vermutet werden könnte? —

Daß man bei der Aufführung im Sinne hatte, ein römisches Theatererlebnis zu verlebendigen, zeigt schon der Hinweis des Sulpizio auf die Cavea und die über den Zuschauerraum gespannten Sonnensegel, die übrigens auch bei den Spielen von 1473, in dem erwähnten Palasthoftheater des Kardinals von S. Sisto, Pietro Riario, angewandt worden waren[59]). Auch die Erwähnung, daß die Bühne des Sulpizio in einer Höhe von fünf Fuß errichtet worden sei, bildet einen Hinweis auf die korrekte Nachahmung der Vorschriften des Vitruv. Das ganze Vorwort, in dem Sulpizio den Kardinal Raphael Riario preist, diese herrlich geschmückte Bühne errichtet zu haben, ist ein offenes und enthusiastisches Bekenntnis zu Vitruv und zum römischen Altertum:

„. . . Vitruuium in delitiis haberi intelligo. Immo ad quem libentius architectus

---

[56]) Le Feste, hrsg. von Guerrini, Bologna 1885.
[57]) Vgl. H. H. Borcherdt, Europäisches Theater im Mittelalter und in der Renaissance, 1935, S. 76.
[58]) Vgl. Creizenach, a. a. O.; Borcherdt, a. a. O.
[59]) Pastor, II, S. 485.

ipse se diriget? . . ." Niemand erwarte zwar vom Kardinal, meinte Sulpizio, daß er ein Theater erbauen lasse, das an Pracht eines jener berühmten altrömischen Theater überstrahle oder auch nur erreiche: „Q. Catulum qui primus spectantium consessum inumbrauit: iam aequa uisti. Claudio in pictae scenae uarietate non inuidemus. Antonii argenteam: Petreii auream: Catulique eburneam ut luxum nimium expetit nemo. Versatilem et ductilem quando libuerit facies non difficulter." Diese Aufzählung stammt offenbar aus Valerius Maximus[60]), wo der Text lautet: „Q. Catulus Campanam imitatus luxuriam primus spectantium consessum uelorem umbraculis texit . . . C. Pulcher scaenam uarietate colorum adumbrauit, uacuis antea pictura tabulis extentam, quam totam argento C. Antonius, auro Petreius, ebore Q. Catulus praetexuit, uersatilem fecerunt Luculli."

Die in unserem Zusammenhang besonders interessante Stelle über Claudius Pulcher heißt also bei Valerius Maximus: ‚C. Pulcher schuf der Szenenwand, deren Tafeln vorher unbemalt waren, eine Vielfalt von Farbwirkungen.' Bei Sulpizio scheint diese Stelle also den Sinn zu haben: So wie man die großartigen Sonnensegel des Catulus in seiner Zeit des 15. Jahrhunderts schon mit Erfolg angewendet habe, so brauche man auch den Claudius Pulcher nicht zu beneiden wegen der herrlich bemalten Szenenfront, denn man habe ja bereits — mit der Aufführung unter dem Protektorat des Raphael Riario — Gleiches vollbracht.

Diese Stelle des Vorworts scheint den Ausdruck „facies picturatae scenae" zu erklären, nämlich: malerische Ausschmückung der architektonisch gestalteten Scenae frons. Die Einschränkung der Malerei auf Wirkungen im Rahmen der Scenae-frons-Architektur läßt dennoch reiche Möglichkeiten der Anwendung perspektivischer Effekte zu, die das Staunen jener Zeit zu Recht erregt haben mögen.

Farb- und Schattenwirkungen, in die Architektur hineinkomponiert, werden neben Tafelkompositionen gewirkt haben. Keineswegs sind perspektivische, malerische Wirkungen auszuschließen; kannten doch die Künstler um Sulpizio nur zu gut die berühmte Stelle über die perspektivische Malerei bei Vitruv[61]), dessen Text ja eben herausgegeben wurde: „. . . namque primum Agatharchus Athenis Aeschylo docente (tragoediam ad) scaenam fecit, et de ea re commentarium reliquit, ex eo moniti Democritus et Anaxagoras de eadem re scripserunt, quemadmodum oporteat, ad aciem oculorum radiorumque extentionem certo loco centro constituto, ad lineas ratione naturali respondere, uti de incertare incertae imagines aedificiorum in scaenarum picturis redderent speciem et, quae in directis planisque frontibus sint figurata, alia abscedentia, alia prominentia esse uideantur."

Zieht man zur Beleuchtung der Frage der „facies picturatae scenae" das entsprechende Kapitel des Leone Battista Alberti heran, dessen Buch über die Baukunst 1485, also ein Jahr vor der Vitruvausgabe, von seinem Sohne heraus-

---

[60]) II., IV, 6. [61]) VII., praef.

gegeben worden war, so fällt auch von diesem Werke aus, das doch Sulpizio sicherlich bekannt war, die Entscheidung für eine Deutung des Ausdrucks „picturata scena" im Sinne einer Scenae frons, und nicht eines perspektivischen Landschaftsprospektes. Alberti spricht deutlich vom Säulenschmuck der alten Bühnen und von den „contignationibus alteris in alteram positis, ex domorum imitatione", von den verschiedenen Eingängen auf die Bühne, „et habeat aptis locis fores, ualuasque unam medianam, ueluti regiam ornatu templorum, et in proximos alias, quibus proscaenici actores progrediendi, et sese recipiendi aditus haberent, prout fabularum actus postularent". Zur Szenenänderung meint er „non deerat ubi uersatili machina è uestigio frons porrigeretur expictus, et apparet seu atrium, seu casa, seu etiam sylua, prout ijs conciderent fabulisque agerentur"[62]).

Zieht man schließlich noch jene merkwürdige Stelle des Donatus heran, die damals in den ersten Terenzdrucken folgenden Wortlaut hatte: „Aulea quoque in scaena in terra[63]) sternuntur: quod pictus ornatus erat ex attalica regia Romam usque perlatus"[64]), dann sieht man, wie wenig auf Perspektivmalerei festgelegt der Begriff des Wortes „pictus" (entsprechend pictura, picturatus) damals verstanden wurde. Hier bezieht er sich auf die Pracht der gestickten oder gewebten Vorhänge, deren Herkunft man mit dem Erbe des Attalus III. Philometor von Pergamon an die Römer in Verbindung brachte. In Pergamon sollte ja ursprünglich die Kunst erfunden worden sein, Gold in die Kleider einzuweben[65]). „Facies picturatae scaenae" konnte also im Wortgebrauch des Sulpizio ebenfalls bedeuten „mit Goldvorhängen geschmückte Szenenfront", ohne irgendwelche perspektivisch-malerische Wirkungen.

Zieht man Flavio Biondo heran (der an der Kurie unter Pius II. wirkte), so findet man einen weiteren Gewährsmann für das Verständnis von „picturata scena" im Sinne einer Scenae frons. In seiner „Roma triumphans"[66]), diesem Zitatenschatz antiker Quellen, führt er den Q. Asconius an, den Grammatiker des 1. Jahrhunderts nach Christus: „De ludorum uereri ornamento, Q. Asconius pediamus: Olim cum in foro ludi populo darentur signis ac tabulis pictis, partim ab amicis, partim è Graecia accomodatis utebantur ad scaenae speciem quia adhuc theatra non erant nec amphitheatra[67])." Die Erfindung der so gebildeten Scenae frons aber sei römischen Ursprungs, führt er aus[68]), und dem Marcus Scaurus falle das Verdienst zu, eines der prächtigsten Theater dieser Art erbaut

---

[62]) In der Ausgabe von 1541, S. 124b.
[63]) Krit. Ausg.: intexa.
[64]) Vgl. Ausgabe von 1480; ebenfalls Ausgabe Coloniae 1535 (Erasmus v. Rotterdam).
[65]) Vgl. Terenzausgabe des Jodoci Vvillichii u. a., Tiguri apud A. und J. Gesnerum, 1550; Komentar.
[66]) Nach 1455 geschrieben, wahrscheinlich um 1460. Mir liegt die Ausgabe von Basel 1531 vor.
[67]) S. 46.
[68]) Roma instaurata, geschrieben ebenfalls um 1460, mir vorliegender Druck aus dem Jahre 1531, Basel.

zu haben[69]): „Theatrum hoc fuit scaenae triplicis trencentarum sexaginta columnarum: pars inferior scenae de marmore fuit, media è uitro inaudito etiam postea genere luxuriae, summae columnae tabulis inauratis. Et columnae ut diximus, fuerunt uigintiquatuor numero. Cavea ipsa cepit hominum octigenta millia."

Dieser phantastische Bericht dürfte den Altertumsverehreren rund um Pomponius und Sulpizio ebenso bekannt gewesen sein wie all die anderen Forschungen und Nachrichten, seien sie von Alberti, von Aelius Donatus, von Valerius Maximus, Vitruv usw. Es wäre doch sehr verwunderlich, wenn dieser Kreis „einmütiger Verehrer des Altertums" bei der von Sulpizio erwähnten Inszenierung einer Tragödie das römische Altertum so sehr aus dem Auge gelassen hätte, daß statt der erträumten schmuckreichen Scaenae frons perspektivisch bemalte Landschaftsprospekte im Stil der neuen Architekturmalerei benutzt worden wären.

Die Untersuchung des Begriffes „picturata scena" in der den Pomponianern vorliegenden Literatur dürfte eindeutig auf eine Scenae-frons-Gestaltung ihrer Bühne hinweisen, die weitgehend mit der von 1513 durch Inghirami gestalteten Bühne anläßlich der Poenulus-Inszenierung in Rom übereinstimmt; eine Übereinstimmung, die schon H. H. Borcherdt mit Recht vermutete[70]).

Weit mehr als perspektivische Hintergrundsprospekttafeln scheinen den Pomponianern schon die „versatiles" und „ductiles" im Kopf herumgegangen zu sein, und es wäre zu untersuchen, ob die merkwürdig verstellten Wände und Torbogen der Lyoner Terenzillustrationen eine Beziehung zu solchen Vorstellungen hätten. Daß Sulpizio es als einfaches, nicht schwieriges Unternehmen bezeichnet, wenn der Kardinal „versatilem et ductilem" herstellen lasse, ist doch erstaunlich.

Tatsächlich tritt das Problem einer Veränderung der Bühne durch dreh- und schiebbare Dekorationsteile, seien es Periakten oder Tafeln, seit den Forschungen des römischen Kreises um Pomponius immer wieder auf, obgleich keinerlei Vermutungen berechtigt scheinen, bei ihnen schon Versuche in dieser Hinsicht anzunehmen. Im 16. Jahrhundert reißen die Versuche, die Bühne durch „versatiles" und „ductiles" veränderlich zu machen, nicht ab[71]). Sämtliche der zahlreichen Vitruvausgaben der Folgezeit diskutieren in ihren Kommentaren diese Möglichkeiten mit wachem Interesse, um für das Gegenwartstheater zu profitieren.

Die Saat, die die Pomponianer säten, ging zwar schon zu einem kleinen Teil zu ihrer Zeit auf; aber die eigentlichen Früchte ihrer Anregungen hinsichtlich der Bühnengestaltung, brachte doch erst die Spätrenaissance und das Frühbarock ein mit den herrlichen Schöpfungen des Palladio und des Aleotti.

---

[69]) Holztheater, 58 v. Chr.

[70]) a. a. O.

[71]) Vgl. als eines der interessantesten Dokumente des frühen 16. Jahrhunderts hiezu die Skizze von A. Sangallo d. Jg., veröffentlicht von Gordon Craig in „The Mask", Jg. 1925.

Auf die gelehrte Tätigkeit der Pomponianer ist oft mit Geringschätzung herabgeschaut worden. Die Formulierung Voigts[72]), Pomponio sei ein „überspannter Alterthümler" gewesen, „dessen Ideale im uralten Rom und in den ältesten Wörtern und Formeln der röm. Sprache lagen", ist soz. klassisch geworden und in die Literatur eingegangen. In den Theatergeschichten wird der archäologisch-rekonstruktive Charakter der Aufführungen vermerkt und meist als antiquiert gegenüber den kurz darauf folgenden lebendigeren Aufführungen in Ferrara und an zahlreichen anderen Orten Italiens hingestellt. Eine „Ehrenrettung" im Sinne solcher Auffassungen wäre es gewesen, wenn die Thesen Krautheimers und Magagnatos so hieb- und stichfest hätten unterbaut werden können, daß bei den Pomponianern das Eindringen der modernen Landschaftsveduten als Prospekte mit perspektivischer Architekturmalerei nachgewiesen wäre.

Doch, haben die Pomponianer eine solche Ehrenrettung nötig? Ist es nicht genug, was sie schon geleistet haben? Ist es nicht genug, was von ihnen aus alles in das neue Jahrhundert hinüberweist und hier als Frucht ihrer Ernte aufgeht? Ist dies alles nicht schon der Bewunderung und Anerkennung wert?

Am besten erkennt man den Riesenschritt, den die Inszenierungskunst und Bühnengestaltung jener Zeit — besonders in den Jahren 1470—1480 gemacht hat, dank der unermüdlichen Tätigkeit der Römischen Akademie, wenn man die zirka zehn Jahre vorher niedergeschriebenen Notizen des als sehr gelehrt bekannten Flavio Biondo, der oben schon erwähnt wurde, betrachtet. Mit Bienenfleiß hat er Sinn und Unsinn, echte und unechte antike Zitate und Berichte zusammengetragen und zu einem unanschaulich köstlichen Sammelsurium des Wissens von der Antike vermischt.

Zwar betont Biondo: „... satis constat omnes fabulas à Plauto Terentioque et alijs comicis confictas in scaena et theatro ab histrionibus eorumque ministri personatis deorum cultui spectante populo fuisse actas[73])." Aber wie mag er sich solche Aufführungen vorgestellt haben? „Scaenam, Orchestram, Mirmillio-nes, Pantomimos declarat Placidus grammaticus non incelebris. Scaenam esse dicit cameram hinc inde compositam: quae in umbrae locum in theatro erat, in quo ludi actitabantur. Item scaenam dici arborum in se incubantium quasi concameratam densationem, ut subterpositos tegere possit. Item scaenam uocari compositionem alicuius criminis, quae digna sit agi in theatro exclamationibus tragicis[74]). An anderer Stelle führt er aus: „Frons theatri dicitur scaena[75]) ab umbra luci densissima, ubi à pastoribus inchoante uerno tempore diuersis sonis

[72]) Die Wiederbelebung des klassischen Altertums oder das erste Jahrhundert des Humanismus, Berlin 1859, 1893, 3., II. Bd.

[73]) Roma triumphans, S. 37.

[74]) Dass., S. 50.

[75]) Bei all diesen Zitaten wird Scena mit griechisch σκῆνος (Schatten) in Verbindung gebracht, wie schon bei Hugutius im Liber derivationem, aus dem 12. Jahrhundert (Cod. Lat. Berol. 511, Fol. 213); vgl. Max Herrmann, a. a. O., S. 287; und: W. Stammler (in: Archiv f. d. Studium der neueren Sprachen und Literaturen, hrsg. v. Brandl-Schultz-Gora, Braunschweig-Bln., 71. Jg., 136. Bd., N. S. 36, Heft I und II, 1917, S. 285.

carmina cantabantur: ibi actus musicus et prudentissimi saeculi dicta floruerunt ... Tragoedia ex uocis uastitate nominatur quae concauis repercussionibus roborata talem sonum uideatur efficere, ut penè ab homine non uideatur exire. Erigitur autem in hircinos pedes, quia si quis inter pastores tali uoce placuisset, tali munere donabatur[76])." Der Ursprung der Komödie erfährt eine ebenso originelle Erklärung. Biondo folgt dem Gang der Geschichte: in Rom entwickelte sich dann die Scenae frons: „... et scaenam theatri frontem binis plurimisue contignationibus constratam, in quibus histriones recitabant. Mimique mirmilliones et caeteri ludij, ... ludos gesticulationesque edebant ... Pantomimi autem ab omnium uarietate ludorum in quos se gerebant appellati. Nam scaenae seruientes omnes edoctis ludos erant ...[77])"

Und in „Roma instaurata" weiß Biondo über diese Frage zu berichten[78]): „... diximus scaenam locum fuisse, qui hemicycli theatralis cornua per diametrum coniungebat. Prima eius institutionis causa fuit, ut exinde comici tragicique poetae recitarent, postea Pantomimi sunt adhibiti: à quibus per actus tragicorum et poetarum inuenta per singulorum actuum simulationem ostenderentur."

Und natürlich fehlt die Erwähnung von Roscius nicht, jenes gelehrten Histrionen, der auch ein Buch geschrieben habe, in dem er „eloquentiam cum histrionia" verglichen habe. Cicero habe ihn sehr bewundert, „... utrum ille saepius eandem sententiam uariis gestibus efficeret: an ipse qui eloquentiae copiam uario sermone diuerse pronunciaret[79])."

Wie sehr mußte erst der sichtende und ordnende Geist der Pomponianer eingreifen, um solche köstlich wirre Quellensammlungen auf ihr Brauchbares hin zu untersuchen, historische Entwicklungen in Zusammenhängen zu begreifen und Entwicklungsstufen zu sondern. Daß ihnen dabei Vitruv und Donatus als hilfreiche Stützen erschienen, wird sehr deutlich; dennoch war die wissenschaftliche Leistung der Pomponianer eine außerordentliche, wie man leicht feststellen kann, wenn man die zeitgenössischen Quellen studiert. Noch 1499 z. B. hält Polydorus Virgilius es in seinem Buche „De inventoribus rerum" für notwendig, den Irrtum richtigzustellen, daß im altrömischen Theater nicht alle Rollen durch einen Darsteller gesprochen und dargestellt worden seien, eine Korrektur, die längst durch die Praxis der Römischen Akademiker experimentell vorgenommen worden war[80]).

Das Ergebnis ihrer wissenschaftlichen Bemühungen und ihres Strebens, die Einrichtungen und Lebensformen der Antike für das moderne Leben zurückzugewinnen und lebendig werden zu lassen, waren auf dem Gebiete des Theaters: eine „herrlich geschmückte Bühne", auf der sie Tragödien spielten — und eine einfachere Bühne, auf der sie Komödien aufführten —, und zwar durch

---

[76]) Roma instaurata, a. a. O., S. 259.
[77]) Roma triumphans, S. 50.
[78]) S. 259.
[79]) Dass.
[80]) Vgl. Creizenach, II., S. 4.

Schauspieler, die ihre Rollen — sprechend und agierend — darstellten und entsprechende Kostüme trugen. Das Ergebnis ihrer Forschungen dürfte auch die Rückgewinnung der antiken Cavea, des amphitheatralisch angeordneten Zuschauerraumes für das Theater des Abendlandes im neueren Zeitabschnitt, bilden. Dieser Zuschauerraum wurde später vielfach abgewandelt, blieb aber im Prinzip der damals wiedergewonnenen Struktur treu: die Zuschauer halbkreisförmig oder frontal vor eine Bühne zu setzen, auf der die Spielfolge sukzessiv abrollte. Wir sind diese Fixierung des Zuschauers auf seinem Platze, der Zuschauermenge im Zuschauerraum heute so gewohnt, daß wir uns kaum vorstellen können, wie revolutionär diese Erneuerung damals gewirkt haben muß; denn die Zuschauer der mittelalterlichen Spiele wanderten ja von Mansion zu Mansion, oder sie warteten bei den Prozessionsspielen, bis die Spielwagen vorüberkamen. Die Sukzession des Spiels auf einem Spielraum, verbunden mit der Fixierung des Zuschauers an seinem Platz, entspricht der anthropozentrischen Gesamteinstellung der Renaissance, so daß hier die Kenntnisnahme der alten antiken Theaterform hineinglitt in die modernen Gefühlsvoraussetzungen und Bedingungen des geistigen Lebensraumes.

Der Versuch der Pomponianer war und blieb kein steril-wissenschaftliches Unternehmen. Hier lebte der gleiche Geist der Verlebendigung der Antike, der später der Geburt der Oper Pate stehen sollte. Die gefundenen Bauformen der Bühne und des Zuschauerraumes fanden vielfach variierte Nachfolge und bilden praktisch die Basis des modernen abendländischen Theaters. Freilich griffen bald neue Kräfte ein: Perspektivische Prospekte in Verbindung mit der Entwicklung der Reliefbühne ließen die dekorative Architekturbühne in den Hintergrund treten. Dennoch repräsentiert sich als reinstes Zeugnis unmittelbar übernommener Anregungen noch heute dem Besucher, das in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erbaute Teatro olimpico in Vicenza mit seiner „picturata scena".

Daß die Pomponianer ihre Versuche nicht als lebensfern auffaßten, daß sie Antike und Gegenwart zu einem Ganzen zu schmelzen versuchten, geht z. B. auch daraus hervor, daß sie mit ihrer an der Antike gewonnenen neuen Bühnenform auch aktuelle Gegenwartsstücke aufführten, wie uns Sabellicus berichtet. 1492 spielte man im Palast des Raphael Riario die „Historia Baetica", die Geschichte vom Fall Granadas, der in diesem Jahre wohl die ganze Welt bewegte. Dies Werk war mehr Dialog als Drama, mehr Vortrag als szenisches Spiel. Sein Verfasser Carlo Verardi schrieb noch ein zweites Werk, das durch seine Aktualität damals in ganz Italien Beifall fand, den „Ferdinandus Servatus". Es behandelt einen Mordversuch, der 1492 auf Ferdinand von Aragon in Barcelona unternommen wurde. Diese „Tragicomoedia" wurde vor Papst Alexander VI. (Borgia) aufgeführt. Nach Art der Mysterienspiele führten hier die Spielorte soz. vom Himmel durch die Welt zur Hölle. Ob aber an der Aufführung dieser Stücke die Pomponianer beteiligt waren, dafür haben wir bis heute kein sicheres Dokument gefunden. Der Titel der „Historia Baetica" führt wohl an „... acta ... undecimo calendas majas" und könnte damit einen

Hinweis auf die Pomponianer bieten[81]). Welcher Art sonst ihre Tätigkeit auf dem Gebiet moderner Stücke war, wissen wir leider nicht.

Wie wenig wir aber auch insgesamt über dieses eigenartige Kapitel der europäischen Theatergeschichte wissen, das eine dürfte wohl feststehen: die ganze nachfolgende lebendige Entwicklung des Theaters an den Höfen von Ferrara, Mantua, Mailand und Venedig, in vielen anderen Städten Europas, wäre vielleicht anders verlaufen, wenn nicht in Rom ein „überspannter" Professor für lateinische Sprache gelebt und vom Leben in atiken Formen geträumt hätte.

Er war wohl ein merkwürdiger Kauz, dieser Pomponius Laetus, der seinen Studenten beibrachte, wie man den Genius der Stadt Rom ehrt und antike Autoren spielt.

Im Text nicht zitierte Literatur über Pomponius und seine Zeit

Zabughin V., Giulio Pomponio Leto, Rom 1909.
Ders., Grottaferrata, 1910—1912.
Ders., L'autografo ... di P. L. (= Arcadia 1918, S. 135—143).
Carini I., La „difesa" di P. L., Bergamo 1894, S. 153—193.
Sabbadini R. (= Giorn. stor. letter. ital., LX, 1912, S. 182—186).
Ussani V., Le annotazioni di P. L., a Lucano (= Rend. Accad. dei Lincei, sc. morali, XIII, 1904, S. 1—22).
Mercati G. (= Studi e testi, XLIV, Rom 1925, S. 82—83).
Klein J. L., Geschichte des italienischen Dramas, 1. Bd. (4. Bd. der Geschichte des Dramas), Leipzig 1866.
Burdach Konrad, Reformation, Renaissance, Humanismus, zwei Abhandlungen über die Grdlgn. moderner Bildung und Sprachkunst, Berlin 1918.
Cinquini A., Ancora un documento inedito intorno alla congiura romana del 1468 (= Miscell. Ceriani, Mailand 1910, S. 456—62).
Zeno Ap., Diss. Voss., II., S. 232 ff.
Tiraboschi G., Storia della Letteratura italiana, Rom 1883, Bd. VI, S. 92 f., S. 185 f.
Tafuri, Scritt. nap., II., 2, S. 364 f.
Toppi, Bibl. nap., Neapel 1678, S. 213 f.
Naeke, De Julio Pomponio Sabino, Virgili Interprete, Bonn 1824.
Villari P., Macchiavelli und seine Zeit, Leipzig 1877—83, I. Bd., S. 128.
Burckhardt M., Kultur der Renaissance, 1899, VII., S. 370, 382.
Rossi, De, Inscriptiones christianae urbis Romae, Rom 1889, II., S. 401 f.
Ders., Studi e doc., Bd. III, S. 49 f., Bd. VII, S. 129.
Voigt G., Enea Silvio Piccolomini als Papst Pius II., Berlin 1856—63, 3 Bände.
Ders., Stimmen aus Rom über den päpstlichen Hof im 15. Jahrhundert (= Raumers Hist. Tagebuch, IV. Jg., S. 44—184, Leipzig 1833.

[81]) Vgl. hiezu: Creizenach, II., S. 7 ff.

DIE „COMÖDIANTENBILDNISSE" DER MARKGRÄFIN WILHELMINE VON BAYREUTH

Von Erich Bachmann (München)

1.

Die Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth verdankt ihren Nachruhm weder politischen Intrigen noch amourösen Abenteuern, sondern ausschließlich ihrer künstlerischen Begabung. Die künstlerischen Interessen dieser geistvollen Fürstin waren umfassend. Als Schauspieler, Kavalierarchitekten oder Komponisten sind vereinzelt auch andere Fürsten vor und neben ihr hervorgetreten, die Markgräfin war dies alles in einem. Überdies hat sie gemalt, die Innenausstattungen ihrer Appartements entworfen, sowie Schauspiele und Operntexte verfaßt, die dann unter ihrer Regie einstudiert wurden. Der eigenwillige Sondercharakter des „Bayreuther Rokoko" ist ohne sie undenkbar. Nicht alles, was sie betrieb, hatte überpersönliche Bedeutung, vieles blieb dilettantisch. Wirklich Bedeutendes aber hat sie zweifellos als Schriftstellerin und Gartenkünstlerin geleistet. Ihre Gärten und Briefe beweisen dies. Der Briefwechsel[1]) mit ihrem Bruder Friedrich d. Gr. (weniger allerdings ihre médisanten Memoiren) ist ein geistesgeschichtliches Dokument hohen Ranges. St. Beuve rechnet sie jedenfalls zu den großen französischen Schriftstellerinnen des 18. Jahrhunderts. Und was ihre Gärten betrifft, so nehmen diese in der Geschichte der deutschen Gartenkunst des 18. Jahrhunderts durchaus eine Sonderstellung ein[2]). Es sind mit Abstand die ältesten Landschaftsgärten auf dem Kontinent. Wir verdanken ihr die gartengeschichtlich singuläre Schöpfung des „Felsengartens Sanspareil" und die Erfindung der „Bayreuther Ruinentheater", die das romantische Naturtheater des 19. Jahrhunderts vorbilden, wie denn überhaupt Theater und Musik ihr Lebenselement waren. Sie teilte ihre „Zeit zwischen Musik und Komödie". „Wir haben allabendlich Musik", heißt es in ihren Briefen, oder „ich sitze bis über beide Ohren in Musik".

Obwohl sie bereits Cembalo, Flöte „und sehr gut Laute spielte", lernte sie mit 26 Jahren Violine und „kratzt täglich mit Leidenschaft". 1732 ist sie „bei

---

[1]) Friedrich der Große und Wilhelmine von Bayreuth, Jugendbriefe 1728 bis 1740, Leipzig 1924; Briefe der Königszeit 1740 bis 1758, Leipzig 1926, fortan abgekürzt: „Briefwechsel".

[2]) Erich Bachmann, Anfänge des Landschaftsgartens in Deutschland, Zeitschrift für Kunstwissenschaft V/1951/203 f.

einer Fuge" und studiert den „Generalbaß". Zwischendurch komponiert sie auch Opern und dann wieder studiert sie gleich „vier Tragödienrollen auf einmal". „Nichts macht mir mehr Vergnügen als die Oper", heißt es ein andermal und auch als sie später „in vollkommener Eintönigkeit" lebt, fehlt sie „in der Oper nie". „Es ist das einzige, was mir zusagt. Ich muß weinen, wenn ich schönen Gesang höre." Der Verlust ihrer Operngarderoben beim Brand des Alten Schlosses trifft sie härter als der ihrer Schmucksachen.

2.

Man begreift, daß sie die Leitung der Oper, die ihr der Markgraf „endlich" übertrug, mit Leidenschaft ergriff. Sie begann unverzüglich Künstler aller Art nach Bayreuth zu ziehen, vor allem französische Schauspieler und Tänzer, deutsche Instrumentalisten und italienische Sänger — von den italienischen Komponisten hält sie hingegen weniger, sie zieht die deutschen durchaus vor.

Aber kaum ist die „Karawane von Sängern" eingetroffen, gibt es Streit und Aufruhr in ihrem „Staat". „Wir hatten furchtbare Revolutionen unter den Musikern ... die durch zwei Frauen verursacht wurden ... Die Paganelli und die Furiosa sind wahre Teufelsweiber. Es gibt nichts Schöneres als eine italienische Stimme, aber es ist schwer mit diesen Leuten fertig zu werden." Lieber möchte sie „100 Deutsche als einen Italiener unter ihrer Führung haben". Nach einiger Zeit ist schon wieder der Teufel los. „Auf meinem Parnaß habe ich wieder einmal dazwischen fahren müssen, die weiblichen Musen sind die boshaftesten Teufelsweiber, die ich kenne" (5. Mai 1750). Aber sie blickt mit désinvolture und distanzierender Ironie auf das intrigante Treiben „dieser Leute". Zu keiner der Künstlerinnen entwickelt sich eine ähnlich schwärmerische Freundschaft wie etwa zur Wilhelmine von der Marwitz, die dann allerdings später ihre Ehe stört. Im ganzen aber kommt sie gut mit ihren Künstlern aus, vor allem mit den Musikern und Sängern, weniger mit den Tänzerinnen, aber dies hat andere als künstlerische Gründe.

Der „Kreis von Musen", den sie um sich versammelte, bildete den „Parnaß", der ihren Ruhm erhöhte. Ihre mitunter übertriebenen Berichte über die Leistungen der Künstler sind nicht immer ganz frei von verstecktem Eigenlob. Motive dieser Art waren es nicht zuletzt, die sie veranlaßten, ihre Künstler in einer damals singulären Galerie von „Comoediantenbildnissen" zu verewigen. Diese „Comoediantenbildnisse" bezeichnen nicht nur die Stationen ihrer Theaterpassion, sie sind auch eine Quelle der Erinnerungen an sublime Triumphe und überdies gaben sie bei Besuch einen willkommenen Anlaß, zwanglos das Gespräch darauf zu bringen. Aber daß sie dann diese Bildnisse zum integrierenden Bestandteil der Innendekoration ihres Musikzimmers im Neuen Schloß macht, das geht doch weit über die Konvention hinaus. Schon im Musikzimmer der Eremitage hatte sie nicht, wie herkömmlich, repräsentative höfische Bildnisse ihrer fürstlichen Verwandten, sondern vorwiegend ihrer Hofdamen, Freundinnen und Erzieherinnen anbringen lassen, mit denen sie nicht

so sehr durch Geburt, sondern durch menschliche Beziehungen verbunden war. Aber dies waren immerhin noch annähernd gleichgestellte Persönlichkeiten der „Gesellschaft" gewesen. Im Musikzimmer des Neuen Schlosses hingegen handelt es sich ausschließlich um „Comoedianten- und Virtuosenportraits". Dies ist ein kulturgeschichtliches Kuriosum und es besteht gar kein Zweifel, daß diese auf ihren Wunsch angebracht worden waren. Sie sind jedenfalls dort seit mindestens 1789 nachweisbar[3]). Auch wissen wir, daß diese ganze Raumgruppe nach Plänen der Markgräfin ausgestattet worden war[4]). Und was den Dekorationstypus betrifft, so stellt dieser nur die Weiterbildung des Musikzimmers in der Eremitage dar, das seinerseits wieder im Marmorkabinett der Residenz Ansbach vorausentworfen ist; wie denn die Musikzimmer im Bayreuther Rokoko überhaupt eine größere Bedeutung haben als irgendwo sonst. Im Neuen Schloß gab es gleich zwei und das in der Eremitage gehört zu den vollkommensten Raumschöpfungen des deutschen Rokoko überhaupt. In der Eremitage bilden die Bildnisse künstlerisch noch einen festen Bestandteil der Stuckmarmordekoration. Im Neuen Schloß sind sie in losen Gruppen über die Wände verteilt. Man hat den Eindruck, daß sie eben erst mit improvisiert-musikalischer Flüchtigkeit hingehängt wurden. Diese Vorstellung wird noch dadurch gesteigert, daß die Pastelle die Stuckrahmen nicht ganz ausfüllen, so daß ein breiter Rand in der Art eines Passepartouts bleibt. Wirklich ist denn auch der größte Teil der Bildnisse schon zu einer Zeit entstanden, da es das (1753/54 erbaute) Neue Schloß noch gar nicht gab. Ein Teil der Bildnisse trägt auf der Rückseite die (erneuerte) Jahreszahl 1751 und in diesem Jahr sind auch vierzehn Stück davon bereits im Inventar genannt[5]).

3.

Insgesamt sind 29 Pastellbildnisse von Künstlern auf uns gekommen, ebensoviel wie im Inventar von 1789 für das Musikzimmer bezeugt sind. Davon befinden sich gegenwärtig achtzehn im Musikzimmer, zwei im Bilderzimmer des Neuen Schlosses, sieben in der Eremitage und zwei in Sanspareil (Hainbau). Nur vierzehn der Porträtierten kennen wir durch (später übertragene) Inschriften dem Namen nach. Es sind dies im Musikzimmer:

---

[3]) Das Inventar des Neuen Schlosses Bayreuth 1789 (Staatsarchiv Bamberg) nennt im Musikzimmer „24 Porträts von Comoedianten, 5 dgl. von Virtuosen".

[4]) Erich Bachmann, Die Baugeschichte des Neuen Schlosses in Bayreuth. Zeitschrift für Kunstwissenschaft II, 1948, 49—62, und Neues Schloß Bayreuth. Amtlicher Führer, München 1957.

[5]) Inventarium über die Eremitage, gefertigt 29. Oktobris 1751 (Staatsarchiv Bamberg), „14 große Pastell Stücke mit Glas und schwarzen Rahmen mit verguldeten Leisten alle von Ihro K. Hoheit selbst eigenhändig verfertigt". Am Rand: „Auf Befehl Ihrer kgl. Hoheit nach Bayreuth."

„‚Verspottung Christi'' von Ihro Königl. Hoheit selbst eigenhändig verfertigt mit einer schwarzen Rahm und verguldeten Leisten." Am Rand: „Dieses haben Ihre Kgl. Hoheit abholen lassen per Zettel."

„Monsieur Jacomo Zaghiny[6]) (Abb. 1), chanteur de l'opera à Bayreuth 1751."
„Mademoiselle Cellarino[7]) (Abb. 2), chanteuse de l'opera à Bayreuth 1751" und
„Monsieur Stephanino Leonardy, (der pyknisch-beleibte) chanteur de l'opera à Bayreuth 1751", der Nachfolger[8]) und Konkurrent Zaghinis (Abb. 3).

Alle drei Bildnisse hängen an der Westwand in der oberen Reihe.

In der unteren folgen dann zwei Schauspieler der französischen Komödie, und zwar zunächst links ein

„joueur de rôles comiques" ohne Namen und
„Madame Froment comédienne à Bayreuth, jouant les Reines et Subrettes en chef 1751", eine prätentiöse, bewegliche Matrone mit spitzer Nase.

Weitere Schauspielerbildnisse hängen an der Südwand oben; so das beschädigte des

„Monsieur Blondevat comédien à Bayreuth, jouant les seconds et troisièmes rôles tant sérieux que comiques, Paysans et raisonneurs 1751" und
die verschmitzt-fröhliche „Madame Fleury[9]) comédienne à Bayreuth jouant les premiers rôles tant sérieux que comiques 1751" und
in der unteren Reihe die magere und häßliche „Madame Denise Lebrun comédienne à Bayreuth, jouant les premiers et seconds rôles, les Silvis et Paysannes 1751" und schließlich an der Nordwand (oben links)

---

[6]) Diesen italienischen Sänger, „der alles durch die Schönheit und den Schmelz seiner Stimme entzückte", hatte die Markgräfin zum erstenmal 1737 in Erlangen gehört (vgl. Memoiren der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, Leipzig 1923/480). Von Zaghini, der nach dem Tagebuch der Markgräfin (Staatsarchiv Bamberg) zusammen mit dem Kontraalt Santorini die höchste Gage erhielt, ist öfter im Briefwechsel die Rede als von irgendeinem andern Bayreuther Künstler. Ende Februar 1738 heißt es: „Signor Zaghini hat eine mächtige Stimme, die das ganze Haus füllt ... er singt die schwierigsten Partien mit unglaublicher Geläufigkeit ... am stärksten ist er im Allegro, er kann stundenlang (!) trillern." April 1738: „Signor Zaghini ist großartig, es ist eine Lust ihn anzuhören." 11. November 1738: „Unsere ganze italienische Truppe verläßt uns bis auf den guten Sänger Zaghini ... Zaghini benimmt sich bis jetzt sehr vernünftig, hoffentlich ist das von Dauer." 29. November 1739: „Unsere beiden italienischen Sänger singen dieses Jahr im berühmtesten Theater Italiens (Venedig)." 23. April 1740: „Zaghini hat die schönste Stimme, die man hören kann." 23. März 1743: „Zaghini ist aus Italien zurückgekehrt, gerade zur rechten Zeit, um die meine zu verkürzen." Im Februar 1748: „Zaghini hat bei mir das gleiche Amt wie einst David bei Saul. Ich lasse ihn von Zeit zu Zeit kommen, um meine Leiden zu verscheuchen und auch zu zerstreuen. Seine Stimme ist zwar noch etwas schwach, aber schöner, klarer und rührender denn je. Er studiert jetzt die Arie der ‚Astrua' die Du komponiert hast. Er behauptet, sie mit Bruststimme zu singen." 13. Juni 1748: „Ich fürchte, der arme Zaghini wird bald im Jenseits singen ... sein altes Steinleiden fängt wieder an ... er hat keine Lust sich Jahr für Jahr operieren zu lassen." 30. November 1748: „Stefanino Leonardi wird täglich besser und beginnt Zaghini zu übertreffen. Er hat die beste Stimme der Welt."

[7]) Diese Sängerin wird auch im Tagebuch der Markgräfin genannt (Staatsarchiv Bamberg).

[8]) Nach dem Brande des Alten Schlosses in Bayreuth am 26. Januar 1753 schreibt die Markgräfin: „Die Sänger, besonders Stefanino, haben mir ihren Eifer bewiesen. Er hat alles aufs Spiel gesetzt, um meine Bibliothek zu retten. Ein seltenes Beispiel von Mut und Treue bei solchen Leuten."

[9]) „Durch die Krankheit der Fleury", schreibt die Markgräfin am 24. Mai 1754, „wird die Aufführung des ‚Montezuma' (einer Oper Friedrichs d. Gr.) noch hinausgeschoben."

der gesetzte und entschiedene „Monsieur Merval comèdien à Bayreuth jouant les rôles de Péres tendres, Raisonneurs, confidents et seconds comiques".

Vom Ballett sind die Namen dieser Künstler überliefert:

„Madame Jashinte[10]) première danseuse à Bayreuth 1751", die als etwas maskuline und matronenhafte, aber sympathische Person charakterisiert ist (Südwand, unten links), ferner die jugendliche

„Mademoiselle Eupis de Camargot première danseuse à Bayreuth" (Nordwand, unten rechts) mit klugem Blick und Knollennase und schließlich noch sieben weitere Bildnisse in der Eremitage, darunter

„Monsieur Frantz Schuhmann[11]), maître de Ballett à Bayreuth 1751" mit Maske, Spitzhut und wildem Haar, dann die lebhafte und herausfordernd-kokette

„Rosina Balby première danseuse à Bayreuth 1751" mit schwarzem Barett und schließlich

„Mademoiselle Anna Fiorina première danseuse à Bayreuth 1751", eine verdrossene Person mit der für die meisten Frauenbildnisse charakteristischen langen und spitzen Nase.

Dies die Künstler, deren Namen wir kennen. Von den nicht identifizierbaren Bildnissen sind drei Künstler durch Instrumente (Geige und Flöte) als Musiker charakterisiert (Abb. 4, 5), zwei durch Kostüme als Schauspieler; der eine in komischer Rolle als eine Art von Harlekin, der andere durchbohrt sich in einer tragischen Rolle die Brust. Drei andere Künstler sind im Kavaliersrock mit gepuderter Perücke dargestellt. Es handelt sich mit größter Wahrscheinlichkeit um Schauspieler der französischen Komödie. Bei dem einen spricht die kalte, pathetische Attitüde dafür, beim andern liest man auf einem Buchrücken die Inschrift „Théâtre français . . .". Der Dargestellte hält ein Buch in der Hand, im Hintergrund sieht man einen Federkiel. Dies und eine gewisse physiognomische Ähnlichkeit machen wahrscheinlich, daß es sich um ein Porträt Voltaires in jüngeren Jahren handelt. Die Markgräfin hatte seine Büste in der künstlichen Ruine des „Musentempels" in der Eremitage aufstellen lassen. 1743 weilte der Dichter dann als Gast in der Eremitage, aber seine „Pillen hielten ihn in sein Zimmer gebannt". Man bekam „ihn kaum zu sehen". Damals war Voltaire immerhin schon 49 Jahre alt. Das Bildnis zeigt indessen einen kaum Vierzigjährigen.

Von den restlichen Damenbildnissen stellt eines eine Jugendliche von unverkennbar südländischem Habitus mit dunklen, mandelförmigen Augen dar (Musikzimmer, Nordwand, unten links), wahrscheinlich eine italienische Sängerin;

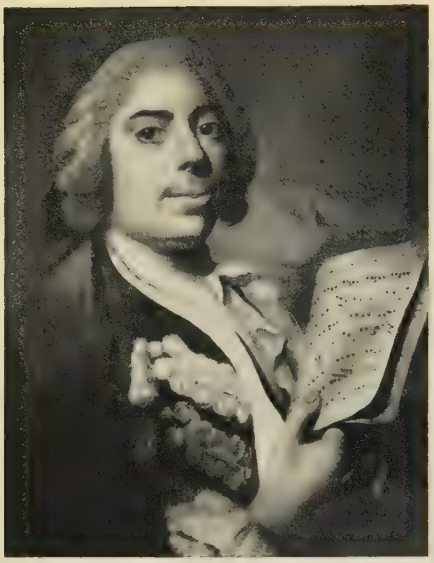
---

[10]) Der Name Jashinte ist möglicherweise identisch mit „Jacinto" im Tagebuch der Markgräfin (Staatsarchiv Bamberg).

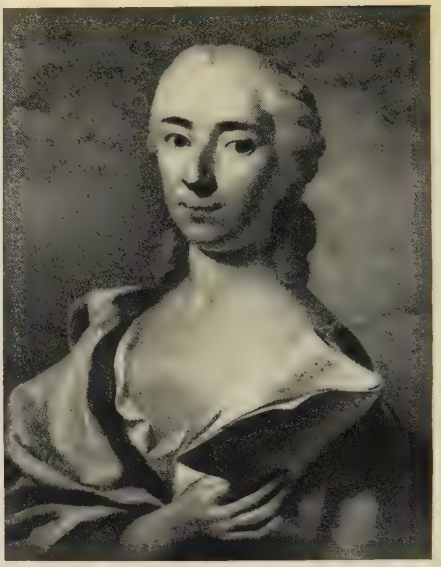
[11]) Sein Vorgänger war Barthélemy Lani, der mit seiner Schwester Charlotte am 20. November 1743 zum erstenmal in Bayreuth tanzte. „Er tanzt mit einer Anmut und Leichtigkeit ohnegleichen . . . er ist zweifellos einer der ersten Tänzer Europas." Seine Schwester Charlotte ist eine sehr hübsche Tänzerin in anmutigen Genre . . . sie tanzt mit unvergleichlicher Exaktheit." Auch die Tänzerin Barberina, die später am Berliner Hof Verwirrung stiftete, wurde damals für die Oper „Cato" in Bayreuth erwartet.

Architekturvedute, Urbino darstellend (vor 1500)

Elfenbeinrelief aus der 2. Hälfte des 10. Jhdts. Deutsche Arbeit (rheinisch?) Vier Apostel. Vorhang- und Säulendekoration. (Bayrisches Nationalmuseum, München)

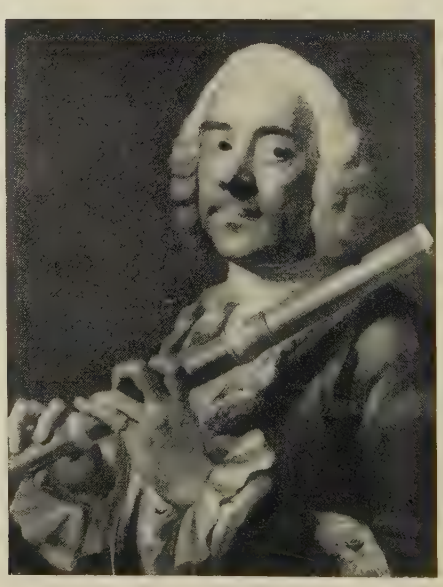


1. Giacomo Zaghini, Sänger der italienischen Oper in Bayreuth. Pastell von A. Roslin, um 1746

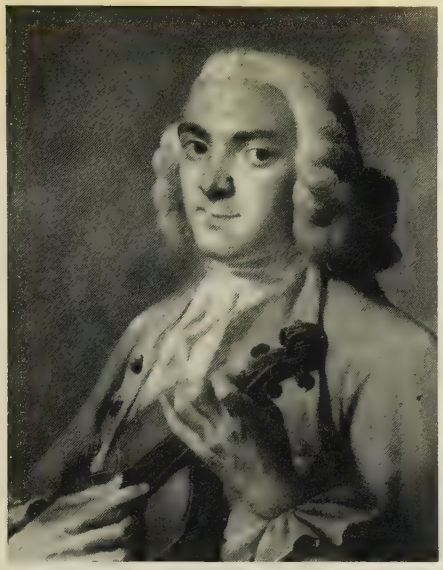


2. Cellarino, Sängerin der italienischen Oper in Bayreuth. Pastell von A. Roslin um 1746

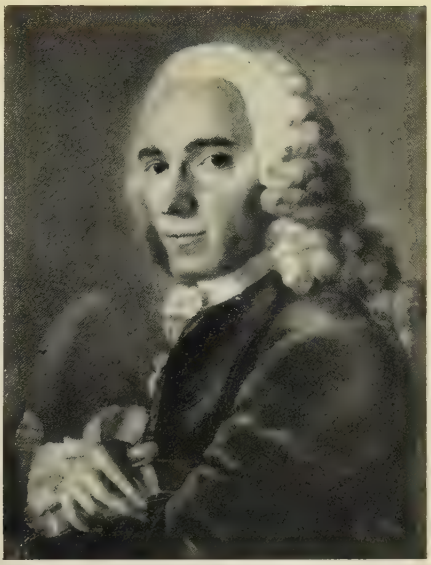
3. Stefanino Leonardi, Sänger der italienischen Oper in Bayreuth. Pastell von A. Roslin, um 1746



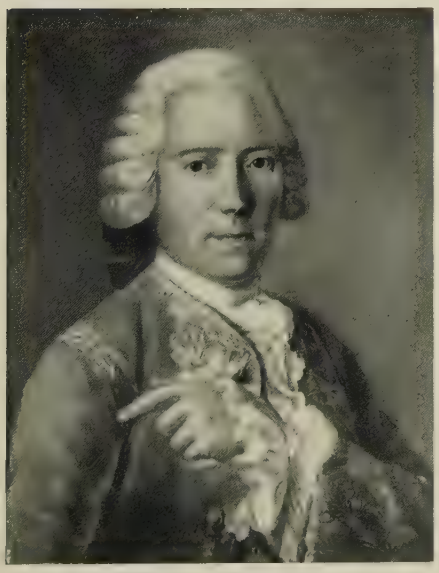
4. Flötenspieler der italienischen Oper in Bayreuth. Pastell von A. Roslin, um 1746



5. Violinist der italienischen Oper in Bayreuth. Pastell von A. Roslin, um 1746



6. Bildnis Voltaires (?), Pastell um 1750



7. Schauspieler der französischen Komödie in Bayreuth. Pastell um 1750

8. Denise Lebrun, Schauspielerin der französischen Komödie in Bayreuth. Pastell der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, um 1750

9. Rosina Balby, erste Tänzerin in Bayreuth. Pastell, um 1750

10. Musikzimmer im Neuen Schloß, Bayreuth. Eingerichtet 1754/55 nach Entwürfen der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth

Abb. 1—3, 6—8 befinden sich in Bayreuth, Neues Schloß, Musikzimmer; Abb. 4, 5: Neues Schloß, Bilderzimmer; Abb. 9: Altes Schloß der Eremitage bei Bayreuth

das andere eine Schauspielerin im Profil als Zofe, die kokett-zweideutig aus den Winkeln auf den Betrachter blickt.

Überblickt man diese Galerie weiblicher Bildnisse, dann ist man geneigt, dem Urteil der Markgräfin zuzustimmen. Sie sagt: „Alle Französinnen, die ich bisher hatte, waren sehr häßlich", aber das kann auch daran liegen, daß ein Teil der Bildnisse wahrscheinlich von ihr eigenhändig gemalt wurde. Vor allem auf die Tänzerinnen ist sie offensichtlich schlecht zu sprechen. „Hier sind romantische Abenteuer seit einer Weile Mode. Tänzerinnen sind ihre Heldinnen. Wir haben fünf bis sechs solche Prinzessinnen gehabt, die von Grafen entführt wurden." Die Männer schneiden jedenfalls besser ab. Ihr Ton ist, sobald sie von den „Weibchen, Preziösen und Kokotten" spricht, schneidend und merkwürdig gereizt, ihre Verachtung forciert. Man fühlt sich an Nietzsche erinnert. Sie ist befangen und fühlt sich als Frau offensichtlich nicht immer ganz gewachsen.

4.

Fragen wir noch nach dem Schöpfer dieser damals einzigartigen Galerie von Schauspielerbildnissen. Bislang galten sie in der Hauptsache als Arbeiten des schwedischen Pastellmalers Alexander Roslin. Dieser bedeutende Künstler, dessen Mutter die Deutschschweizerin Wertmüller und dessen Lehrer der aus Nürnberg nach Stockholm eingewanderte G. E. Schröder war, hielt sich etwa von 1745 bis 1747 in Bayreuth auf. Er porträtierte dort (noch vor 1746, wie der erhaltene Stich dartut) das Markgrafenpaar. Gunnar W. Lundberg[12]) behauptet nun, augenscheinlich ohne genaue Kenntnis der Bildnisse, daß die Markgräfin „das Signum des Künstlers auf den Pastellen übermalt und mit ihrem eigenen Namen signiert hätte, um bei der Nachwelt den Glauben zu erwecken, daß alles eigenhändige Arbeiten von ihr seien". In seiner späteren Monographie über Roslin[13]) fügt er überdies hinzu „on croit qu'elle a fait ceci pour se venger de Roslin puisque celui-ci refusa après son voyage en Italie de retourner à la cour de Bayreuth". Sachlich begründet können diese Verdächtigungen indessen keineswegs werden. Die Bildnisse selbst, von denen keines die Signatur der Markgräfin zeigt, widerlegen diese übereilten Verdächtigungen. Nicht die Markgräfin wird davon getroffen. Zwar fällt der Name Roslin weder in den Memoiren noch im Briefwechsel der Markgräfin, aber dies bedeutet noch nicht, daß er mit Absicht verschwiegen worden ist. Im übrigen spricht auch der stilistische Befund durchaus gegen die Zuschreibung aller Bildnisse an einen einzigen Künstler. Die erheblichen stilistischen und qualitativen Schwankungen schließen das von vornherein aus. Auch wenn man die späteren z. T. erheblichen Eingriffe durch Restaurierungen einrechnet, hat man zumindest zwei, wahrscheinlich aber drei Hände zu unterscheiden. Nur fünf der insgesamt 25 erhaltenen Pastelle sind mit Sicherheit eigenhändige Arbeiten Roslins (Abb. 1 bis 5). Es sind dies die drei Porträts italienischer Sänger im Musikzimmer

[12]) Vgl. Thieme-Becker XXIX/25.

[13]) Vgl. W. Lundberg, Alexandre Roslin, autour de quelques documents et lettres retrouvés, Paris 1950/3.

(Zaghini, Cellarino und Stefanino) und die beiden Musiker (der Flötenspieler und der Violinist) im Bilderzimmer des Neuen Schlosses. Es sind mit Abstand die wertvollsten Arbeiten von allen. Nur diese fünf Porträts zeigen unverkennbar alle Wesenszüge der Kunst Roslins: kontrastreiche Kompositionen und raumhaltige Hintergründe, die überlegene Bewältigung der Stoffe und Hände und vor allem die noble, freie Auffassung und seine souveräne psychologische Charakterisierungskraft. Mit Ausnahme des Zaghini sind denn auch alle entweder mit „Alex. Roslin" oder nur „Roslin" bezeichnet. Beim Flötisten allerdings sind nur noch die beiden letzten Buchstaben des Namens „... in" mit Sicherheit erkennbar.

Verglichen mit diesen fünf eigenhändigen Arbeiten Roslins wirken die meisten anderen Bildnisse befangen oder in der Komposition schematisch. Doch gibt es auch unter diesen recht erhebliche Unterschiede des künstlerischen und handwerklichen Niveaus. Einige Köpfe sind immerhin von bemerkenswerter Unmittelbarkeit und Lebensnähe, wenngleich sie mehr sorgfältig-pedantisch als groß und frei aufgefaßt sind. Andere Porträts sinken dann allerdings auf das Niveau dilettantischer Unzulänglichkeit ab. Alle aber unterscheiden sich von den Bildnissen Roslins durch die schematische, phantasie- und raumlose Komposition, den trockenen, harten Strich und die unzulängliche zeichnerische Darstellung der Hände, die entweder überhaupt abgeschnitten oder versteckt oder nur plump charakterisiert sind. Es ist offensichtlich, daß auch hier mindestens zwei verschiedene Künstler am Werk waren. Es fragt sich nur, wer diese waren.

5.

Daß die Markgräfin malte, ist so gut wie sicher. Niemand wird indessen behaupten, daß ihr Verhältnis zur Malerei besonders glücklich war. Es fehlten ihr durchaus die handwerklichen Voraussetzungen hiezu. Zum erstenmal berichtet sie am 12. November 1746 nicht ohne Stolz über ihre Malversuche, zu denen sie möglicherweise Roslin angeregt hatte, der eben damals in Bayreuth weilte. Ein Pastell des Berliner G. Fr. Schmidt, das Friedrich d. Gr. ihr als Geschenk schickt, findet keine Gnade bei ihr. „Ich finde es hübsch gemalt", erwidert sie unter dem 9. Januar 1747, „aber wenn ich offen sein darf, das Kolorit ist nicht lebhaft genug. Ich habe mich seit zwei Jahren sehr stark mit dieser Art Malerei befaßt und habe mir meine Farben selber bereiten gelernt, und zwar von einem Pinsler aus Nürnberg (!). Ich erlaube mir, ein Stück meiner Arbeit zu senden. Es ist eine Kopie nach van Dyck." Aber Friedrich d. Gr. ist nun seinerseits keineswegs von der Malkunst seiner Schwester hingerissen. „Zu meinem großen Leidwesen", schreibt er ironisch am 2. März 1747, „ist ein Stück der Schönheit durch die Reise verdorben. Ich fürchte, die Malerei schadet Deiner Gesundheit, eine gebückte Haltung ist nicht gut, wenn man an Verstopfung leidet ... Man leistet Minderwertiges." Dieses Urteil mußte den Stolz der ehrgeizigen Fürstin empfindlich verletzen. Sie repliziert gereizt und mit aggressiver Bosheit. „Anscheinend ist Dein schlechter Gesundheitszustand der

Anlaß, auf dies Thema einzugehen ... Nur ein Kranker kann so naturwahr schildern ... Ich glaube, Dein Leiden kommt von den Hämorrhoiden."

Auch die alten Inventare der Eremitage und des Neuen Schlosses in Bayreuth bestätigen, daß die Markgräfin Pastelle gemalt hat[14]). Zu lösen ist die Frage ihres Anteils an den Künstlerbildnissen indessen nur, wenn es gelingt, Gemälde zu finden, die sie ganz allein ausführte. Und dies scheint in der Tat bei jenen drei Kompositionen der Fall zu sein, die im Inventar des Neuen Schlosses von 1785 genannt sind. Es heißt dort: „3 Pastellgemählde von Ihro Kgl. Hoheit gemahlt als die Cleopatra, Lucretia und Cimon und dessen Tochter." Von diesen drei Pastellen, die im Bilderzimmer des Neuen Schlosses hängen, ist in der Tat eines, und zwar die „Cleopatra", oben mit „F. S. Wilhelmine Fecit 1748" bezeichnet. Sieht man von ihrem historischen Wert ab, dann sind es nicht mehr als dilettantische Arbeiten ohne künstlerische Bedeutung. Nur ein Teil der Schauspielerbildnisse ist ähnlich „flau" gemalt. So das Bildnis des Schauspielers, der sich in einer tragischen Rolle die Brust durchbohrt, ferner die kokette „Zofe", dann die z. T. stark verzeichneten Schauspielerinnen Denise Lebrun, Madame Fleury, Anna Fiorina und Madame Froment und von den männlichen Porträts allenfalls das sehr restaurierte des Blondevat und des namenlosen „joueur de rôles comiques". Keinesfalls aber kann man der Markgräfin die immerhin bemerkenswerten Bildnisse etwa der Rosina Balby, der Madame Jashinte oder der Namenlosen mit südländischem Habitus und des Schauspielers Merval zutrauen. Denkbar wäre zwar immerhin noch eine Gemeinschaftsarbeit mit Roslin, aber wahrscheinlich ist auch das nicht. Die phantasievolle raumhaltige Komposition und der charakteristische malerische Strich fehlen durchaus. Die Zeichnung ist hart und klar, die Auffassung nüchtern und mitunter pedantisch-trocken. Wahrscheinlich handelt es sich um Arbeiten eines deutschen Künstlers, wenn sie nicht überhaupt von jenem „Nürnberger Pinsler" stammen, den die Markgräfin nennt. Wir kennen seinen Namen nicht. Sein Handwerk hat er jedenfalls beherrscht, mehr nicht. Am besten gelingen ihm noch die Köpfe, die Stoffe hingegen sind schematisch dargestellt, die Gebärden ohne Anmut. Die Porträtierten erstarren unter seinem Blick und werden leblos. Möglicherweise stellen einige Bildnisse Gemeinschaftsarbeiten mit der Markgräfin dar. Mit Roslin haben sie jedenfalls wenig zu tun und wenn überhaupt, dann vermeint man allenfalls in den Gesichtern der Madame Jashinte und des Monsieur Merval noch einen Nachklang seiner noblen Auffassung zu spüren. Aber wenn auch der künstlerische Wert vieler Pastelle problematisch ist, als kulturgeschichtliche Dokumente sind sie nichtsdestoweniger bemerkenswert. Und was die drei erhaltenen Kompositionen der Markgräfin betrifft, so sind diese schon durch die Wahl der eigenartigen Bildthemen — zwei davon stellen Frauen dar, die sich selber den Tod geben — als menschliche Selbstzeugnisse einer schwermütigen und zeitweise depressiven Fürstin denkwürdig, die man unbedenklich zu den großen Frauen des 18. Jahrhunderts rechnen darf.

[14]) Vgl. Anm. 5.

REINHARDTS INSZENIERUNG VON „HOFFMANNS ERZÄHLUNGEN"

Von Franz Cuno (Konstanz)

Unter den Regiebüchern Max Reinhardts, die vor nicht langer Zeit von einer bekannten amerikanischen Filmdiva ersteigert wurden — einige derselben kaufte Reinhardts Sohn Gottfried pietätvoller Weise zurück — wird sich wohl auch das der vor 25 Jahren in Berlin in Szene gegangenen Bearbeitung von Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen" befunden haben, eine textliche und musikalische Neufassung, die vom November 1931 bis April 1932 in einer Suite von 175 Aufführungen über die Bretter des heute in Schutt und Asche liegenden Großen Schauspielhauses ging. Es ist ein Rückblick auf diese Inszenierung des Mannes, den die Theatergeschichte den „großen Zauberer des deutschen Theaters" nennt, schon deshalb von Interesse, weil sie zu einem Zeitpunkt erfolgte, der auch operngeschichtlich einen bedeutsamen Einschnitt darstellt. Das spricht sich zunächst in der rein personellen Frage der Besetzung aus, die damals, in einer Zeit, in der „in Deutschland zu mindestens ein Aufstieg in der Bewertung, Pflege und methodischen Heranzüchtung von Stimmen" (Ad. Weissmann) zu verzeichnen war, keinerlei Schwierigkeiten bot, wie sie heute etwa einem derartigen, abseits der Routine des deutschen Musikbühnenbetriebes stehenden Unternehmen entgegentreten würden. Überdies handelte es sich hier um das letzte, von einem privaten Theaterdirektor in Deutschland veranstaltete Opernunternehmen, dem wohl kaum mehr ein weiteres folgen wird.

Für die Rolle des Hoffmann standen sieben Tenöre erster deutscher Bühnen zur Verfügung, zu einem Honorar von RM 200.— pro Abend (der für ein Lohengringastspiel in dieser Zeit übliche Honorarsatz). Hingegen waren die Frauenrollen nur zwei- bis dreimal besetzt, die des Bariton in seiner vierfachen Verwandlung jedoch nur einmal. George Baklanoff sang, wenn auch nicht mehr in stimmlicher Blüte, alle Abendvorstellungen mit Ausnahme von höchstens zwei Absagen.

Im Urteil der fachlichen Kritik fand die Inszenierung des großen Schauspielregisseurs betonte Ablehnung. Sie richtete sich auch gegen den musikalischen Leiter und Bearbeiter der Partitur, Leo Blech, und nicht zuletzt gegen die Textbearbeitung (Egon Friedell und Hans Sassmann).

Es sei daran erinnert, daß Reinhardt auf der Opernbühne kein Unbekannter war und schon 1911 den „Rosenkavalier", 1912 die Urfassung der Strauß'schen

„Ariadne" szenisch aus der Taufe hob. „Hoffmanns Erzählungen" zu inszenieren, mußte den Freund der Offenbachschen Muse seit langem gereizt haben. Die bittere Notwendigkeit, das bisher von Erik Charell gepachtete und mit seinen prunkvollen Revuen bespielte Haus von dreieinhalbtausend Sitzplätzen mit einer zugkräftigen Novität zu füllen, bot hierzu Gelegenheit. Ein Unternehmen allerdings, das im Zeichen größten wirtschaftlichen Tiefstandes und eines Arbeitslosenheeres von heute unvorstellbarem Ausmaß im wahrsten Sinne des Wortes als Exempel zur Frage der Volkstümlichkeit der Oper als Kunstgattung gelten darf: Jener Anspruch, der sich nach Weissmann „auf der Verbindung einer leicht überschaubaren, an Gipfelpunkten reichen Handlung mit einer leichtfaßlichen, den Situationen möglichst angepaßten Musik" gründet. Diesem Kriterium naiver Anspruchslosigkeit, wie es ja dem Revuepublikum des Reinhardtschen großen Hauses in den zwanziger Jahren entsprach, stand die im Zeitgeschmack der Jahrhundertwende neuerstandene deutsche Bühnenfassung der Offenbachschen Oper gegenüber. Sie wurde in der Berliner Krolloper erstmals, nach zwanzigjähriger, abergläubischer Verbannung der Urfassung im Zeichen der Brandkatastrophe des Wiener Ringtheaters von 1881, durch Hans Gregor geschaffen, mit größtem Erfolge aufgeführt und seither von allen deutschen Bühnen gespielt. Auf die Fragwürdigkeit ihrer Aussage im Sinne des Offenbachschen Originals wies in jüngster Zeit Kurt Blaukopf in seinem Buch „Große Oper, große Sänger" hin. Dies besonders im Hinblick auf die in den meisten deutschen Aufführungen im Schlußbild eintretende falsche Charakterzeichnung des Helden. Nach seiner Auffassung haben Textdichter und Komponist der Oper die Situation des am Schluß seiner Erzählungen angelangten Hoffmann so verstanden, daß dessen Rausch nicht wörtlich, sondern als ein „künstlerischer, hoffmanesker Rausch" zu verstehen ist. Dies war auch Reinhardts Auffassung, zu deren Gestaltung er sich zu einem Rückgriff auf die originale Fassung der Oper, die Dialogform, entschloß. Und es war, was man heute kaum mehr vertreten könnte, dieser Verzicht auf die ja nicht von Offenbach stammenden Rezitative, der die Kenner erregte. Gegen diesen Standpunkt, und nicht nur im Hinblick auf das authentische Vorbild der Opèra comique, an das sich auch Offenbach hielt, ließe sich Einiges sagen. Auf die bis heute aufrechterhaltene Aufführungstradition der deutschen Dialogoper wäre hinzuweisen und niemand würde je daran denken, etwa eine Mozartsche „Zauberflöte" oder „Entführung", einen „Freischütz" oder gar „Fidelio" mit Rezitativen zu versehen. Riehls frühe Bemerkung ließe sich zitieren, daß man in der Entstehungszeit dieser Werke, der Blütezeit der deutschen Schauspieloper (1780 bis 1827), der Ansicht war, „daß eine Oper gar nicht recht deutsch sei, wenn sie durchaus Rezitative habe". Dem bei seinem Erscheinen in deutscher Sprache dialogisierten „Don Giovanni" wurden erst 50 Jahre später, auf Betreiben der Sängerin Jenny Lind, anläßlich ihres Berliner Gastspiels als Donna Anna die Secco-Rezitative des Mozartschen Originals wieder eingefügt, statt der üblich gewordenen Dialoge. Sei es, daß die Schwedin diese Dialoge gefürchtet hatte oder ein sich bemerkbar machender Wandel zur Stiltreue eingetreten war —

man ist heute daran gewöhnt, die „aus der Sprachmelodie des Italienischen abgeleiteten melodischen Wendungen des Seccos" (Blaukopf) in falscher Synchronität zur deutschen Übersetzung zu hören. Ein der Tonbildung der Sänger nicht vorteilhaftes Verfahren.

Die schon sehr alte und immer wiederkehrende Behauptung, deutsche Sänger seien schlechte Dialogsprecher, konnte durch die Reinhardtsche Aufführung widerlegt werden; vielleicht auch deshalb, weil hier Sänger und Schauspieler zusammen auf der Bühne standen und das Vorbild wirken konnte, wie in alter Zeit. Jedenfalls gelang das Umstellen vom Singen auf Sprechen, wie der Schreiber dieser Zeilen als regielicher Betreuer der langen Suite von 175 Vorstellungen — mit unzähligen Umbesetzungen der meisten Rollen verbunden — versichern kann, mit Leichtigkeit. Vielleicht darf man heute, zur Entkräftigung einer, wie es scheint, aus der Routineerfahrung stammenden Ansicht, auf eine französische oder italienische, auch englische „Fidelio"-Aufführung, wie man sie im Radio des öfteren zu hören bekommt, hinweisen, um der Behauptung entgegen zu treten, daß Sänger schlechte Dialogsprecher sein müssen.

Immerhin ermöglichte Reinhardt das Zurückgreifen auf Dialoge die bisher fehlende, klare und eindringliche Exposition des grundlegenden Hoffmann-Stella-Konfliktes, aus dem heraus auch die drei Erzählungsakte zu sinnvoller Gestaltung gebunden werden. Während in der herkömmlichen Fassung der Oper Stella erstmalig im Schlußbild auftritt, stellte sie Reinhardt am Anfang der Oper in zwei kurzen Dialogszenen in den Ablauf des Ganzen. Sie tritt auch in zwei neueingefügten Kellerbildern zu Hoffmann in diejenige Bindung, die seinen Erzählungen tieferen Sinn gibt und zu einem psychologisch eindeutigen Schluß führt. Ganz im Sinne der romantischen Fassung des Pariser Originals, die Hoffmanns Muse zu einem Duett erscheinen läßt und sein Geständnis: „Dir gehört ich, Dir allein —" erzwingt.

„Der Sinn dieser Oper", sagt Blaukopf, „die Vergeistigung der Liebe — die Umkehrung des Don-Giovanni-Motivs — wird ohne diese Szene nicht deutlich."

Diesen Schluß wenigstens in seiner Eindeutigkeit für eine moderne Aufführung zu retten, war zweifellos eines der dramaturgischen Anliegen Reinhardts und seiner Mitarbeiter. Und in einem wahrhaft „künstlerischen, hoffmanesken Rausch" ließ der große Regisseur seinen Hoffmann auf die Bühne des Berliner Königlichen Schauspielhauses stürzen, um die Geliebte — er reißt sie mitten in einer Arie an sich — für immer ihrer Kunst zu entführen — sich zu retten! Die Entführung mißlingt am Widerstand ihres Objektes, ein Theaterskandal leitet aus turbulenter Bewegung in den stillen lyrischen Schluß über. Es ist Niklas, Hoffmanns treuer Gefährte, der die kurzen Sätze spricht, die der Aussage des originalen Duettschlusses, vor dem Wiedererscheinen des Studentenchores, entsprechen, Sätze, die den tieferen Sinn der Offenbachschen Konzeption klarmachen, wie sie auch Reinhardts Textbearbeiter Egon Friedell in seiner vielgelesenen „Kulturgeschichte der Neuzeit" andeutet: „Hier klagt der Radikalismus des modernen Weltstädters um die verlorene Liebe: die Frau

ist Puppe oder Dirne; die wahrhaft liebt, eine Totgeweihte. Es ist, als ob Offenbach in seinem Abschiedsgesang den Satz aus dem Tagebuch der Goncourts instrumentiert hätte: „Ah, il faut avoir fait le tour de tout et ne croire à rien. Il n'y a de vrai que la femme." Und selbst diese letzte Wahrheit entpuppt sich als trügerisch."

In der Aufführung von 1931 hat dieser Gedankengang eine ebenso sangbare, wie dramatisch überzeugende Textgrundlage erhalten, von der man heute mit Verwunderung feststellen muß, daß sie vergessen wurde. Verwunderlich deshalb, weil das Werk nach zwölfjähriger Verbannung während des Dritten Reiches sehr rasch wieder auf allen Opernbühnen erschienen war und es auch nicht an Versuchen gefehlt hat, ihm eine die konventionellen Fesseln abstreifende, szenische Gestaltung zu geben. Ein solches Beginnen aber kann nur dann zum echten Erfolg führen, wenn das Beispiel Reinhardts auch in seinem Vorstoß auf die Dramaturgie des Werkes begriffen wird. Es war dieses Beginnen, das ja den unvermeidlichen Eingriff auch in die Partitur in sich schließt — hier einer Partitur, wie Offenbachs Biograph A. Henseler mitgeteilt hat, die man nicht kennt, da sie die Erben geheimnisvoll hüten — ein Beginnen, das vor 25 Jahren die Kenner zur Ablehnung bewogen hat. Heute aber geschehen Zeichen, die zwar noch keine Wunder sind, die aber darauf aufmerksam machen, daß eine neue Zeit ihre Stimme gegen die „museale Atmosphäre der Oper" erhebt und daß es die technischen Mittel der Ton- und Bildübertragung sind, welche dieser traditionsfeindlichen Tendenz praktischen Ausdruck geben. Hört man beispielsweise neben einer Pariser „Carmen" mit den wieder eingefügten Originaldialogen eine amerikanische Funksendung der „Butterfly" mit neueingelegten Dialogszenen und einem Ghostsprecher, der die stark gekürzten Opernszenen mit einem flüssig gesprochenen Kommentar zur Handlung verbindet, oder sah man den kürzlich in Deutschland angelaufenen amerikanischen Film „Carmen Jones", der Bizets unsterbliches Meisterwerk in die Atmosphäre von Gershwins „Porgy and Bess" verpflanzt, dann darf man wohl die Vermutung aussprechen, daß derartige Experimente den traditionellen Stil der Opernbühne eines Tages entscheidend beeinflussen könnten. Daß ein Großer des deutschen Theaters wie Max Reinhardt dies schon vor 25 Jahren erspürte, als die Dinge noch in den Kinderschuhen steckten, das Radio und der Tonfilm eben erst begonnen hatten, möge hier, seiner musikgeschichtlichen Bedeutung halber, vermerkt sein.

DAS PORTRÄT

MEIN WEG ZUR VOLKSTHEATER=FORSCHUNG

Von Otto Rommel (Wien)

Werter Herr Professor, Sie wünschen von mir einen Bericht, wie ich zu meinen Arbeiten über das Alt=Wiener Volkstheater gekommen bin. Da ist nicht viel zu erzählen, als daß ich durch meine erste größere Arbeit, die ein=bändige Nestroy=Ausgabe, die, obwohl — hauptsächlich durch mich selbst — gänzlich überholt, heute noch im Umlauf ist, nolens volens in eine Bewegung hineingezogen wurde, die, schon im 18. Jahrhundert einsetzend, in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zur Ausgliederung der Sonderdisziplin der Theaterwissenschaft aus der alles umfassenden Literaturwissenschaft geführt hat. Doch ist man sich erst verhältnismäßig spät bewußt geworden, daß der Unterschied der beiden Disziplinen weniger im Stofflichen als in der Frage=stellung zu suchen sei. Auch ich sah, als mir vor genau 50 Jahren die Direktion der eben anlaufenden „Goldenen Klassikerbibliothek", die nichts Geringeres als eine zeitgemäße Erneuerung der berühmten Hempelschan kommentierten Klassikerausgaben sein wollte, die Besorgung einer einbändigen Auswahl aus den Possen Nestroys anbot — man denke: ein Possendichter unter den Klas=sikern! — da sah ich darin, ebenso wie die Redaktion und mein verehrter Lehrer Bernhard Seuffert, der mich vorgeschlagen hatte, in erster Linie eine literarhistorische Aufgabe, und in der Tat ließ die gestellte Frist auch gar keine Zeit für andere Belange als die Erstellung eines authentischen Textes und die Eruierung der Hauptdaten der Entwicklung Nestroys, da ja nicht einmal die Reihenfolge der Stücke und die Aufführungsdaten in der allzurasch heraus=geworfenen Ausgabe der „Gesammelten Werke" von 1891/92 bereinigt worden waren. Für die Eingliederung Nestroys in die theatralische Tradition war wohl mancherlei geschehen, aber überall klafften Lücken und jeder Versuch einer Erweiterung des Materials war ein Detektivabenteuer. Erst als unter dem Drucke der Inflation nach dem ersten Weltkriege das handschriftliche Material aus den Archiven der historischen Volkstheater und aus eifersüchtig gehütetem Privatbesitz allmählich in die großen öffentlichen Sammelbecken, insbesondere in die neugegründete Theaterabteilung der Österreichischen Nationalbibliothek und der Wiener Stadtbibliothek zusammenströmten, begann sich das Problem, das für mich noch lange den Arbeitstitel „Nestroy" führte, deutlicher abzu=zeichnen. Es handelte sich offenbar nicht um die elf Stücke, die Nestroy selbst in Druck gegeben hatte und auf die allein z. B. der erste Nestroy=Biograph R. M. Werner in der „Allgemeinen Deutschen Biographie" seine Charakteri=

stik hatte aufbauen müssen, auch nicht nur um die 83 Stücke, die schließlich sichergestellt werden konnten, auch nicht um die mehr als 800 Rollen, die Nestroy in rund 40 Jahren und rund 12.000 Spielabenden kreiert und vielfach zu theatralischen Ereignissen gemacht hatte, sondern es handelte sich um das grandiose Phänomen eines echten, bodenständigen Volkstheaters mit einer Vergangenheit von fast 250 Jahren, um die sich die Literaturwissenschaft — von wenig beachteten Einzelgängern abgesehen — überhaupt nicht gekümmert hatte, weil es eben mit den überlieferten literaturwissenschaftlichen Methoden tatsächlich nicht zu erfassen gewesen war. Für die Literaturwissenschaft galt und gilt das einzelne Werk. Es hatte Voraussetzungen und Nachwirkungen, aber es war ein Wert für sich. War dieses Werk ein Drama, so konnte zusatzweise etwas über seine Theaterschicksale mitgeteilt werden, aber das war von durchaus sekundärer Bedeutung und konnte anhangsweise erledigt werden. Daneben konnte man sich natürlich mit der Geschichte der einzelnen Theater und Schauspieler beschäftigen. Ganz anders aber lagen die Dinge beim Alt-wiener Volkstheater noch zu Nestroys Zeiten. Da galten die „Stücke" nur als sozusagen handwerkliche Behelfe, die nötig waren, damit das theatralische Erlebnis der Aufführung zustande kommen konnte, und dieses Erlebnis war die Hauptsache. Daher war der Theaterdichter oft, ja, man kann sagen: in der Regel mit dem führenden Schauspieler durch Personalunion verbunden, und wenn das nicht der Fall war, so stand er wenigstens mit dem Theater in engster Verbindung, war der Besitzer oder Pächter des Theaters oder angestellter Theaterdichter und dachte an nichts, als zu helfen, das Phänomen „Theater" zu entflammen. Es ging nicht um die Stücke, sondern um den dynamischen sozialpsychologischen Vorgang des Spiels, der wichtig war, weil an ihm das ganze Wiener Volk in allen seinen Schichten brennendes Interesse nahm. Was sich da auf den Brettern der Wiener Volkstheater vollzog, das war, obwohl es nur auf Lachen abgesehen zu sein schien, offensichtlich viel mehr als „Spiel". Das Alt-Wiener Volksstück ist mit vollem Bewußtsein immer in der Hauptsache „Komödie" gewesen und ist es auch noch in Raimunds tragisch getönten „Original-Zauberspielen", aber gerade im Lachen — das weiß man seit den grundlegenden Forschungen zur Psychogenese von Komik und Witz von Theodor Lipp, Henri Bergson und Sigmund Freud — setzt sich der Mensch mit den Überbeanspruchungen auseinander, denen er durch die Ideologien ausgesetzt ist, die in der Oberschichte einer jeden Kulturgemeinschaft entstehen und ohne die es, obwohl sie den Menschen offensichtlich überfordern, eine kulturelle Entwicklung nicht geben kann. Daß die Alt-Wiener Volkskomödie eine solche Auseinandersetzung zwischen den vitalen Gegebenheiten und den kulturellen Forderungen ist und daß an dieser Auseinandersetzung das ganze Volk, unbeschadet der noch ziemlich starren ständischen Gliederung, lustvollen Anteil nehmen konnte, das gibt der Alt-Wiener Volkskomödie ihre geschichtliche Bedeutung. Fehlt dieser organische Zusammenhang zwischen Theater und Volkstum, so kann wohl „Literatur", aber nicht „Theater" entstehen. Das wurde mir am Studium Anzengrubers zum Erlebnis, als ich

1917 mit meinem verstorbenen Freunde Rudolf Latzke die Besorgung der historisch-kritischen Gesamtausgabe des Verlages A. Schroll und Co. auf Grund des handschriftlichen Nachlasses des Dichters übernahm. Seine für das „Volk" gedachten und in einer vom Dichter erfundenen „Volkssprache" geschriebenen „Volksstücke" blieben trotz höchster Begabung und reinstem Wollen ihres Schöpfers und sehr günstigen Startbedingungen „Literatur", weil das von ihm erträumte „Volk" nur in seiner Vorstellung existierte.

Die Darstellung einer echt theatralischen Entwicklung kann nicht von einem einzelnen Drama oder Dramatiker her erfaßt werden, sondern nur aus dem theatralischen Gesamtbilde. Erste, für ältere Zeiten selten genug einwandfrei herzustellende Voraussetzung ist ein annähernd vollständiger Spielplan. Die nächste Aufgabe ist: aus dem vergleichenden Studium der häufiger wiederkehrenden, demnach als typisch zu bewertenden Rollen für die führenden Schauspieler, vor allem für den in älteren Zeiten nie fehlenden Protagonisten zu einem anschaulichen Bilde dessen zu kommen, was auf dem Theater damals für die Zuschauer „Leben" war, d. h. der lebendige Kern, der ja stets erst aus einer mehr oder weniger konventionellen Schale herauszulösen ist. Das ist mühsam, aber wahrscheinlich der einzige Weg, theatralisches Leben der Vergangenheit zu erfassen und über das Anekdotische, das in theatergeschichtlichen Darstellungen so häufig Darstellung ersetzen muß, endgültig hinauszukommen.

Die zweitwichtigste Aufgabe stellt das Spielstück und seine im einzelnen Falle oft recht komplizierte Entstehungsgeschichte. Auch in diesem Punkte ist die Alt-Wiener Volkskomödie ein außerordentlich interessantes Studienobjekt. Sie ist in ihrer eigenartigsten Gattung, der Zauberkomödie — das erkannten die österreichischen Literarhistoriker schon in den Achtzigerjahren des vorigen Jahrhunderts —, ein lebendiger Trieb aus dem um 1750 schon in ganz Europa abgedorrten Stamme des Barockdramas. Im Rahmen des Wiener Volkstheaters jedoch erblühte in dem Jahrhundert zwischen dem ersten Auftreten des wienerischen Bernardon (1737) und dem Tode Raimunds (1836) ein barockes Zweiweltendrama von erstaunlicher Originalität und gewann eine so unerhörte Ausdruckskraft, daß es heute noch durch Raimund zu allen Deutschen und — in dem Sonderfalle der „Zauberflöte" — zur ganzen Welt spricht, so daß Regisseure und Bühnenbildner sich immer zu neuen Schöpfungen inspiriert fühlen.

Zur Lösung einer so großen Aufgabe, wie es die „Lebigmachung" einer in Breitenausdehnung und Tiefenperspektive noch kaum zu übersehenden theatralischen Welt ist, kann ein einzelner trotz wertvoller Vorarbeiten, für die ich an dieser Stelle aus Raummangel auf die Angaben in meinen unten genannten Büchern verweise, nur bescheidene Beiträge liefern. Am Beispiele Nestroys suchte ich im XV. Bande meiner bei A. Schroll in Wien erschienenen historisch-kritischen Gesamtausgabe der Werke Nestroys (1925—1931) das Werden der Bühnengestalt Nestroys zu umreißen, in der sechsbändigen Reihe „Barocktradition im österreichisch-bayrischen Volkstheater" (1935—1939 in der Sammlung „Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen", hsg. von H. Kindermann) gab ich Beispiele für die Formtypen, die auf dem Alt-Wiener Volkstheater aus der Synthese des

Barockdramas mit der Wiener Volkskomik entstanden sind, und in meinem Buche „Die Alt=Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt=Theater bis zum Tode Nestroys“ (A. Schroll und Co., 1952) versuchte ich, das Gesamtbild der grandiosen und einzigartigen Erscheinung der Alt=Wiener Volks=komödie zu geben, der die gesamttheatergeschichtlichen Darstellungen bisher nicht im entferntesten gerecht geworden sind und aus Mangel an Material wohl auch nicht gerecht werden konnten. Zur Rechtfertigung eines solchen Unter=nehmens bedarf es wohl keines anderen Argumentes, als daß diese Entwicklung aus anonymen Anfängen heraus in Erscheinungen, wie Schikaneder=Mozarts „Zauberflöte“, Raimunds Märchendramen und Nestroys Komödien, bis in die Zone der Weltgeltung vorgestoßen ist.

BESPRECHUNGEN

DIE PROTOKOLLE VON EKHOFS SCHAUSPIELER=AKADEMIE

Von Hans Knudsen (Berlin)

Heinz Kindermann, Conrad Ekhofs Schauspieler=Akademie. (Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch=historische Klasse, Band 230, 2. Abhandlung.) In Kommission bei Rudolf M. Rohrer, Wien 1956, 109 S.

In den theaterwissenschaftlichen Arbeiten zu Conrad Ekhof von Hans Devrient (1895) oder Carla Pietschmann (1954) ist natürlich die Schauspieler=Akademie des großen Darstellers ausführlich behandelt. Die erneute Aufgreifung des Stoffes durch H. Kindermann hat einen sehr sachlichen und fast tragisch=ernsten Grund: das in Gotha aufbewahrte Manuskript=Dokument des Ekhofschen Protokolls über die Ver=handlungen seiner Akademie ist heute verschollen, vielleicht den kriegsüblichen Weg gegangen, vielleicht vernichtet. Nun haben wir alle, die wir das wissenschaftliche Interesse an dem Material haben, das große Glück gehabt, daß Kindermann, im Zusammenhang anderer Untersuchungen zur Ekhof=Zeit, kurz vor Wegschaffung oder Sicherung des Protokoll=Bandes aus Gotha, das Manuskript hat photokopieren lassen, tatsächlich im allerletzten Augenblick. Jetzt ist es mehr noch eine wissenschaftliche Verpflichtung, daß das „Journal der Academie der Schönemannischen Gesellschaft", das auf dem Titel den Namen Ekhof trägt, veröffentlicht wird. Der mit Hilfe der österreichischen Akademie der Wissenschaften ermöglichten Publikation des Dokumentes folgt eine noch um einiges umfangreichere Kommentierung durch Kindermann; vielleicht aber ist die Kennzeichnung: Kommentierung zu wenig. Denn Kindermann möchte das Wollen und Tun Ekhofs nicht nur als ethisches Handeln aus des Schauspielers Sein, Wesen, Willen, Zuversicht erkennen lassen, sondern: Kindermann zeigt das, was Ekhof mit der Akademie tut und erarbeitet, im Zu=sammenhang mit dem Theaterstil der Zeit, damit man so das Epochale, das Wesent=liche und das Neue seines, eben in der Akademie lehrend gewollten und weiter=getragenen, Stilwillens sieht. Das Ekhofsche, das an ihm Seiende, der sich im Stil dokumentierende Persönlichkeitswert, läßt sich für dieses 18. Jahrhundert viel weniger leicht erkennen und erkennbar machen, als wenn man Emanuel Reicher gegen Ernst von Possart oder Gertrud Eysoldt gegen Clara Ziegler abgrenzen sollte und wollte. Kindermann formuliert „die geniale Neuerung" für Ekhof so: „Natür=lichkeit der heimischen Lebensform an Stelle französischer Hofpathetik; Überwin=dung also des französischen Formalismus und der mechanisch=typisierenden Affek=tation durch eine natürliche Selbstverständlichkeit der Darstellungsweise, die nicht mehr typisiert, sondern charakterisiert, die nicht mehr rational, sondern empirisch vorgeht" (Seite 56). In der Akademie sollte das den Ensemble=Mitgliedern gezeigt, anerzogen, sagen wir es ruhig einmal so: beigebracht werden. Denn damit würde ich meinerseits zum Ausdruck bringen, was mir bei dem ganz gewiß genialen und uneingeschränkt großen Schauspieler doch immer und aus vielen Einzelzügen nicht übersehbar oder übergehbar scheint: es war an ihm ein gut Teil Schulmeisterei. Vielleicht konnte eine so ganz wesentlich ethisch orientierte Persönlichkeit für die Erreichung seiner Ziele diesen damaligen Schauspielern gegenüber gar nicht anders

sich stellen. Leicht hatte er es ganz gewiß nicht, wenn er seine „Ideale", seine Erkenntnisse, seine Stilechtheit auf die anderen übertragen wollte.

Wenn Kindermann sogar, wissenschaftlich völlig richtig, die Begrifflichkeit „Akademie", die Ekhof in Anspruch nimmt, in den „Akademie-Gedanken" der Zeit einordnet, so sieht man auch daraus, wie er die Basis der Erörterung sehr breit faßt. Mir scheint es besonders betonenswert, daß Kindermann in der Ausdeutung der Ekhofschen Akademiearbeit sehr akzentuiert auf die Spielplaneroberungen hinweist; damit kommt man an die intime, interne Theaterarbeit heran. Es wird auf die Wichtigkeit Voltaires und vor allem Molières (der für die Neuberin nur sehr am Rande lag) hingewiesen, gegenüber dem gewiß noch wichtig genug genommenen Corneille und Racine, und es wird Ekhof und Schönemann rühmend nachgesagt: sie haben die heimischen deutschen Lustspielautoren in den Spielplan aufgenommen, in erster Linie Johann Christian Krüger, und das geht — der beiden „wichtiger Kunstgriff" — bis zur derben witzigen Volksdramatik, etwa dem „Booksbeutel" von Borkenstein, aber auch bis zum Niveau Holberg. Wichtig genommen wird das Schäferspiel und die Operette, deren Rezeption mit „Der Teufel ist los" beginnt. (Über diesen Coffey-von-Borke wird in Kürze die Arbeit des amerikanischen Musikwissenschaftlers W. Rübsamen genaue Untersuchungen bieten.)

Die Akademieakten zeigen sorgfältige Zusammenstellungen der Spielplanstücke, die geschieden sind: „Unbesetzte", „Nachlernende", „Gleichspielende", und es erweist sich, daß Ekhof, nach rücksichtsloser Ausschaltung „abgespielter" Stücke, nicht weniger als 60 Stücke hatte, die „standen", also jederzeit gegeben werden konnten. Das ist erstaunlich und bewundernswert.

In der von Kindermann (S. 64) angeschnittenen Frage, es müßte untersucht werden, wie sehr Dramatiker „durch vorausgegangene Errungenschaften des Theaters beflügelt" würden, bin ich sehr skeptisch. Als Beispiel nur dies: als E. Piscator in den Zwanzigerjahren in Berlin sein kommunistisches Theater mit einer bluffenden Hypertrophie von Technik auf der Bühne abzog, hatte er einen enthusiastischen Herold in B. Diebold, der sagte: „Wir haben nun das neue Theater, bitte, ihr Dramatiker, kommt und schreibt nun hierfür die neuen Stücke" — da kam, gottlob, kein einziger Dramatiker! Es ist aber dies ein weites Feld!

Auf die Heranziehung einer so dürftigen Arbeit wie die von G. Piens zu Riccoboni (S. 88 und 96) sollte man in einer so ernst wissenschaftlichen Darstellung verzichten. Dagegen ist der von Kindermann (S. 54) ausgesprochene Wunsch nach einer Reden-Esbeck (1881) ergänzenden und ihn überholenden umfassenden Arbeit über die Neuberin erfüllt: Hannah Sasse: „Friederike Caroline Neuber. Versuch einer Neuwertung", Dissertation, Freiburg i. B. 1937, 185 S.

Für das Theater des 18. Jahrhunderts ist Kindermanns Untersuchung zu dem vollständig edierten Text der Akademie-Protokolle eine bestens fundierte wissenschaftliche Stütze und Sicherung.

„HAMBURGISCHE DRAMATURGIE" IN ITALIENISCHER SICHT

Von Heinz Kindermann (Wien)

Gotthold Ephraim Lessing, Drammaturgia d'Amburgo. Introduzione, versione e note di Paolo Chiarini, Editori Laterza, Bari 1956, LXXI und 439 Seiten.

Der italienische Germanist und Bearbeiter der deutschen Theatergeschichte an der „Enciclopedia dello Spettacolo", Paolo Chiarini, hat die umfangreiche und subtile

Arbeit übernommen, Lessings „Hamburgische Dramaturgie" ins Italienische zu übersetzen. Er hat diese Aufgabe ganz ausgezeichnet erfüllt, so daß nunmehr dieses Grundwerk der deutschen und europäischen Dramaturgie auch jenen italienischen Forschern und Studenten zu Gebote steht, die die deutsche Sprache nicht beherrschen. Dies allein wäre verdienstlich genug. Chiarini hat aber auch eine mit der neuesten Fachliteratur wohlvertraute und ihr gegenüber Selbständigkeit wahrende, siebzig Seiten umfassende Einführung hinzugefügt. Sie hatte die Aufgabe, die Abneigung der Italiener gegen jegliche Dramaturgie zu überwinden und ihre Notwendigkeit, aber auch ihre geistesgeschichtliche Position zu erweisen. Die Probleme, d. h. die Grundfragen der „Hamburgischen Dramaturgie" werden dabei ebenso einläßlich behandelt, wie das Gegenüber von Publikum, Spielplan und Schauspielkunst. Auch die geschichtlichen Zusammenhänge zwischen Lessing und Aristoteles, Lessing und Diderot, Lessing und Shakespeare werden beleuchtet. Lessings Auffassung der Komödie wird analysiert — und überall findet Chiarini — teils im Text der Einführung, teils in den Fußnoten zu ihr — die Exemplifikationen im Theaterleben des 18. Jahrhunderts, aber auch der neuesten Zeit.

Der Wortlaut Lessings (in italienischer Version) wird von zahlreichen Erläuterungen in der Gestalt von Anmerkungen begleitet. Es ist um keine zuviel. Dankenswerterweise werden überall dort, wo Übertragungsschwierigkeiten bestanden oder Mißverständnisse entstehen könnten, die deutschen Termini hinzugefügt. So ist hier ein wichtiges und sicherlich sehr brauchbares Buch entstanden, das auch für den deutschsprachigen Leser in der Einführung viel wissenschaftlich Erwägenswertes bietet.

FRANZÖSISCHES THEATER DES MITTELALTERS UND DER RENAISSANCE

Von Heinz Kindermann (Wien)

Gustave Cohen, Études d'Histoire du Théâtre en France au Moyen-Age et à la Renaissance, Paris, Gallimard, 1956, 452 Seiten und 8 Bildtafeln

Wer sich jemals mit dem französischen Theater des Mittelalters befaßte, weiß, daß er ohne die Arbeiten von Gustave Cohen nicht auskommen kann. Man mag in dieser oder jener Einzelheit anderer Meinung sein. Eine Tatsache aber können auch seine Gegner nicht leugnen: er hat, in konsequenter Fortsetzung vieler Vorarbeiten Petit de Julleville, mehr für das französische Theater des Mittealters, besonders für die Erforschung der Inszenierungsform und der Schauspielkunst, aber auch der Publikumsstruktur, getan als in anderen Ländern jemals für den analogen Zeitraum geschah.

Nun ließ Gustave Cohen seine gesammelten Studien zum französischen Theater des Mittelalters und der Renaissance, die sonst zum Teil an versteckten Stellen erschienen waren, zum Teil aber auch noch unbekannt blieben, in Buchform erscheinen — und wir sind auch dafür dankbar, weil Cohen auch hier wieder aus seinen reichen Erfahrungen und aus der Fülle seiner Quellenmaterialien viele Schätze und Erkenntnisse ausbreitet, die bisher zumindest in der nun gebotenen Sicht noch nicht in die allgemeine Kenntnis vorgedrungen waren.

Zunächst gibt Cohen in einer Studie: „Le Drame Liturgique en France" einen weitgespannten Überblick, der vom X. zum XII. Jahrhundert führt. Werk für Werk, soweit sie erhalten sind, wird analysiert. So zieht u. a. der Ludas Paschalis, die Nativités

Liegoises, die Trilogie d'Adam an uns vorüber, jedes kurz angeleuchtet, aber mit markanten Zügen charakterisiert.

Sodann führt Cohen ein in „Le plus ancien Document du Théâtre Liégois". Es geht hier um „Mystères et Moralités du Manuscrit 617 de Chantilly", über die seit der Auffindung ein ganzer Berg Literatur entstanden ist. Cohen kann nun mit Hilfe seiner Vergleichungsmöglichkeiten das Hypothetische vom Gesicherten sondern und das Wertvolle dieser Handschrift erläutern.

Ein Aufriß: „L'Évolution de la Mise en Scène dans le Théâtre Français" führt vergleichend vom Mittelalter bis in die große Zeit des französischen Klassizismus. Es ist erstaunlich, wie hier eins auf dem anderen aufbaut. Man versteht plötzlich vieles aus dem 17. Jahrhundert von viel weiter zurückliegenden Perspektiven her.

Überaus dankenswert ist die Studie: „Deux Termes de Scénologie Médiévale: Mansion et Chape d'Hellequin." Da es in beiden Fragen viele Irrtümer in der bisherigen Forschung gab, war es besonders dankenswert, hier Klarheit und eindeutige Umgrenzungen zu schaffen.

Als Einführung zu seinen beiden Dokumentarbänden des gleichen Themas darf die Abhandlung: „La Comédie Latin en France dans la Seconde Moitié de XII^e siècle" betrachtet werden. Auch hier wird Neuland betreten, das nicht allein für die französische, sondern für die europäische Theatergeschichte von Bedeutung ist.

Nun folgen eine Reihe von Spielanalysen, so: „La Scéne des Pèlerins d'Emmaus", „La Scène de l'Aveugle et de son Valet", „Le Thème de l'Aveugle et du Paralytique", „Mystères religieux et profane en Avignon a la Fin du XIV^e siècle." Jede dieser Abhandlungen beeluchtet zwar nur einen Teilausschnitt; aber Cohen öffnet überall weite Perspektiven, so daß jede Einzelposition im Spiegel größerer Zusammenhänge erkennbar wird. Das Pariser Theater des XIV. Jahrhunderts wird überdies im Überblick charakterisiert. Besonders ausführlich legt Cohen die Bedeutung des „Mystère du Siège d'Orléans" dar. Auch die bedeutsame Rolle der Maria Magdalena auf dem Theater des Mittelalters erfährt hier eine in mancher Hinsicht neue, in der bisherigen Forschung noch übersehene Beleuchtung. Schließlich wird aber auch die große theatralische „Répresentation" von Mons (1501) in den erforderlichen theatergeschichtlichen Beziehungslinien analysiert.

Am Abschluß des Mittelalter-Teiles folgen noch die beiden wichtigen Abhandlungen „Les grands Farçeurs du XV^e Siècle" und „Un Receuil de Farçes Inédites du XV^e Siècle", so daß also auch das komische Theater des Mittelalters zu seinem Recht kommt.

Der zweite, das französische Theater der Renaissance behandelnde Teil setzt mit zwei Rabelais-Abhandlungen ein: mit „Rabelais et le Théâtre", einer Studie, die schon bei ihrem ersten Erscheinen großes Aufsehen erregte, so daß wir froh sind, sie nun leicht zugänglich zu besitzen; und „Rabelais et la Légende de Saint Martin." Parallel zum vorhin erwähnten Rabelais-Aufsatz untersucht Cohen auch noch Clément Marots und Ronsards Verhältnis zum Theater. Zusammengenommen ergeben diese drei Querschnitte eine ausgezeichnete Ergänzung zu unserem bisherigen Wissen um das französische Renaissance-Theater.

Der dritte Hauptteil aber befaßt sich — wie könnte das bei Cohen, dem Erneuerer des mittelalterlich-religiösen Theaters bei den Théophiliens von heute, anders sein — mit der „Resurrection du Théâtre Medieval". Hier wird zwar begonnen mit einer Untersuchung von Gabriele d'Annunzios Beziehungen zum „Martyre de Saint Sebastien"; und es folgt sodann eine Studie über die Renaissance des bretonischen Theaters. Den Ausklang aber bildet natürlich das selbstkritische Bekenntnis „Expériences Théophiliens", das aus reicher Eigenerfahrung gespeist ist.

Eine Anzahl wichtiger, die im Text da und dort aufgestellten Hypothesen stützenden Abbildungen ergänzen den inhaltsreichen und für die Forschung außerordentlich ergiebigen Band. Wie aber der Besitz immer den Wunsch nach mehr erregt, möge der Dank

für diesen Band nicht abgeschlossen werden ohne gleichzeitige Bitte an Gustave Cohen: Er möge uns parallel zu seinem Buch über die „Geschichte der Inszenierung im geistlichen Schauspiel des Mittelalters in Frankreich" ein analoges Buch über die Inszenierungsformen des mittelalterlich-französischen Profantheaters schenken. Wir brauchten es sehr notwendig. Wer aber sollte es schreiben, wenn nicht er, der diese Materialien hundertfach durchforschte?

Inhalt, Fortsetzung von Umschlagseite 2

Seite

Albach (221) — Österreich: Heinz Kindermann (222) — Schweden: Agne Beijer (230) — Schweiz: Edmund Stadler (232) — Tschechoslowakei: Jaroslav Pokorny (235) — Türkei: Haldun Taner (240) — Vereinigte Staaten von Amerika: Alois M. Nagler (241) 193

Pomponius Laetus' Wiedererweckung des antiken Theaters. Von Margret Dietrich (Wien). Mit 1 Tafel 245

Die „Comödiantenbildnisse" der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth. Von Erich Bachmann (München). Mit 3 Tafeln 268

Reinhardts Inszenierung von „Hoffmanns Erzählungen". Von Franz Cuno (Konstanz) .. 276

Das Porträt

Mein Weg zur Volkstheaterforschung. Von Otto Rommel (Wien) 280

Besprechungen

Heinz Kindermann, Conrad Ekhofs Schauspielerakademie (H. Knudsen) 284

Gotthold Ephraim Lessing, Drammaturgia d'Amburgo. Introduzione, versione e note di Paole Chiarini (H. Kindermann) 285

Cohen, Études d'Histoire du Théâtre en France au Moyen Age et à la Renaissance (H. Kindermann) 286

DIE MITARBEITER VON HEFT 3

Dr. Ben Albach, Internationales Theaterinstitut Amsterdam.
Prof. D. Mario Apollonio, Università Cattolica, Milano.
Dr. Erich Bachmann, Bayrisches Nationalmuseum München.
Prof. Dr. Agne Beijer, Theatermuseum Schloß Drottningholm bei Stockholm.
Erich Cuno, Konstanz, Tägermoosstraße 25.
Doz. Dr. Ester-Margaret von Frenckell, Universität Helsinki.
Prof. Dr. Filip Kalan Kumbatovič, Akademie f. Theaterkunst Ljubljana.
Prof. Dr. Hans Knudsen, Freie Universität Berlin.
Prof. Dr. Torben Krogh, Universität Kopenhagen.
Prof. Dr. A. M. Nagler, Yale University, New Jersey, USA.
Dr. Jaroslav Pokorny, Universität Prag.
Hofrat Dr. Otto Rommel, Wien, XV., Geyergasse 5.
Doz. Dr. Edmund Stadler, Landesbibliothek Bern.
Dr. Haldun Taner, Universität Istanbul.
Dr. André Veinstein, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal.
Prof. Glynne Wickham, University of Bristol.

Musikwissenschaftliches Institut der Universität Wien und Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich

WIENER MUSIKWISSENSCHAFTLICHE BEITRÄGE

Unter Leitung von Erich Schenk

Band 1

OSKAR EBERSTALLER

ORGELN UND ORGELBAUER IN ÖSTERREICH

VIII, 254 Seiten. 1 Tafel. Großoktav. 1955. Brosch. S 98.—, DM 17.50

Diese erste zusammenfassende Darstellung über Verbreitung, Gestalt und Charakter der alten österreichischen Orgeln sowie über die Schicksale ihrer Erbauer vermittelt musikgeschichtliche Kenntnisse, die durch die Modernisierung des Orgelbaues in Vergessenheit geraten waren. Eine tabellarische Übersicht sämtlicher Orgeln nach Standort, Baujahr, Klangbestand und Erbauer ist besonders aufschlußreich.

Band 2

ANTON BAUER

OPERN UND OPERETTEN IN WIEN

Verzeichnis ihrer Erstaufführungen in der Zeit von 1629 bis zur Gegenwart

XII, 156 Seiten. 1 Tafel. 1 Übersichtsplan. Großoktav. 1955. Brosch. S 86.— DM 14.80

In einem rund 4.900 Nummern umfassenden Titelverzeichnis aller in Wien aufgeführten Opern und Operetten hält Anton Bauer die Daten über Komponisten, Textdichter, Bearbeiter, Aktanzahl, Erstaufführungszeit- und ort fest. Mehrere Register erschließen das Werk zum vielfältigsten Gebrauch durch die Musik-, Theater- und Literaturwissenschaft. Ein chronologisches Verzeichnis der Erstaufführungen macht die Bedeutung Wiens als Opern- und Operettenstadt eindrucksvoll sichtbar.

Band 3

JOHANN WILHELM HERTEL · AUTOBIOGRAPHIE

Herausgegeben und kommentiert von Erich Schenk

119 Seiten. 1 Tafel. Großoktav. 1957. Brosch. S 58.—, DM 9.60

J. W. Hertel (1727—1789) wirkte als Hof- und Kapellkomponist in Schwerin, Musikdirektor in Stralsund und Hofsekretär in Hamburg. Seine Selbstbiographie ist ein reizvolles Kulturdokument und vermittelt viele wertvolle Einzelheiten zur Musikgeschichte seiner Zeit. Er charakterisiert besonders die für die friderizianische Opernpflege so wichtigen italienischen Sänger und weist die Bedeutung Pergolesis für den großen Stilwandel um 1750 nach.

Band 4

OTHMAR WESSELY

ARNOLD VON BRUCK UND DIE WIENER HOFKAPELLE VON 1519 BIS 1545

In Vorbereitung

HERMANN BÖHLAUS NACHF. / GRAZ-KÖLN